d'arco silvio avalle

De la mit la literatură • Ultima călătorie a lui Ulise • Eroul dispărut • Vîrsta de aur la Dante • „... de fole amor" • Între morfologia povestirii și fonologia pragheză •

modele semiologice în *commedia* lui dante

editura univers

D'ARCO SILVIO AVALLE

MODELE SEMIOLOGICE ÎN *COMMEDIA* LUI DANTE

D'ARCO SILVIO AVALLE
MODELLI SEMIOLOGICI NELLA COMMEDIA DI DANTE
Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S. p. A.,
Via Pisacane, 26 — Milano, 197

MODELE SEMIOLOGICE ÎN *COMMEDIA* LUI DANTE

D'ARCO SILVIO AVALLE

Traducere de
ȘTEFANIA
și
MARIN MINCU
Prefață de
MARIN MINCU

București, 1979
Editura UNIVERS

PREFAȚĂ

1. DE LA FILOLOGIA ROMANICĂ LA SEMIOLOGIA LITERARĂ. **Prin reprezentanții ei recunoscuți, semiotica italiană aduce o contribuție proprie în cîmpul noilor cercetări, continuînd dintr-o perspectivă originală rezultatele școlii formaliste ruse. Ceea ce individualizează această contribuție teoretică este tocmai efortul susținut de a „istoriciza" statutul abstract al semioticii.**

Cum este cunoscut, semiologii italieni au înclinația structurală către un pozitivism de bun gust, derivat dintr-o solidă pregătire filologică, în aplicarea „științei semnelor" la un domeniu atît de labil ca literatura. De aici decurge asimilarea mai atentă a noutăților metodologice în comparație cu spiritul francez, prea „avangardist", și mai solida fundamentare științifică în adecvarea instrumentului semiotic la scopul propus al cercetării. Nu vrem să absolutizăm deloc calitățile semiologiei italiene, ci doar să o raportăm la altele spre o clarificare metodologică.

Cînd facem aceste afirmații, ne referim bineînțeles la cercetători ca D'Arco Silvio Avalle, Cesare Serge și Maria Corti, care cu toții provin din filologia romanică[1] și-și întemeiază demersul semiotic pe faimosul Cours de linguistique générale **al lui Ferdinand de Saussure și pe contribuția proppiană la studiul basmului. Un aport epistemologic deosebit la consolidarea noii științe va aduce Umberto Eco, care însă are în vedere aproape toate domeniile de aplicare a semioticii, fiind unul dintre teoreticienii cei mai cunoscuți pe plan internațional.**

---

[1] Avalle va absolutiza această proveniență atunci cînd susține că „semiologia, mai ales cea aplicată la studiul textelor narative s-a născut chiar în sfera filologiei romanice, fapt recunoscut, printre altele, cu autoritate de Vladimir I. Propp, în articolul omagial dedicat lui A. N. Veselovski și lui J. Bédier" („De la critică la filologia romanică", convorbire cu Marin Mincu în „România literară" nr. 30, 27 iulie 1978.)

Cum semiologia literaturii se naște, ca să zicem așa, pe ruinele structuralismului, cercetătorii italieni tind să-și croiască un drum al lor în acest domeniu atît de controversat, căutind să dea o fundamentare istorică acestei științe abstracte. Demersul lor istoricizant constituie reacția justificată la intuiționismul crocean care a neglijat „textul" în căutarea de „fantomatice arhetipuri psihologice sau comportamentiste care nu au nimic de-a face cu statutul specific literar"[1], cum spune Avalle. Polemica filologilor italieni cu „moștenirea" idealistă a lui Croce constituie un capitol metodologic extrem de important în impunerea unei semiologii specifice.

Pregătirea filologică impunea o altă „atitudine" față de text și nu degeaba în cadrul „istoriei" semioticii italiene adevăratul întemeietor va fi considerat Gianfranco Contini care deschidea o disciplină aparent rigidă către orizonturi științifice revelatoare. Introducînd studiul variantelor de autor în spațiul filologiei, Contini reda primatul Textului, reîntorcînd atenția cercetătorului către aspectul formal al literaturii. Dacă prin aceasta, pe de o parte, se obțin notabile rezultate în critica textuală, pe de altă parte Contini realiza o joncțiune fericită între abordarea diacronică și cea sincronică a textului, făcînd practic, deși în mod nedeclarat, o cercetare semiotică. „Critica variantelor" tratează opera ca un „sistem" închegat ce poate fi urmărit în dezvoltarea sa treptată de la prima pînă la ultima formă. Din acest punct de vedere „elementele sistemului" operei se identifică cu cele ale sistemului cultural căruia îi aparține autorul.

Avalle, Segre și Maria Corti vor trece cu toții prin critica textuală ca „parte integrantă a filologiei romanice" spre semiologia aplicată. E demn de observat că demersul lor se concentrează în direcția unui argument extrem de important: istoricizarea semiologiei. „Modelele semiologice sînt modele istorice"[2], susține Cesare Segre și această linie e suficientă pentru a conferi originalitate semiologiei italiene, cel puțin în confruntarea cu alte școli europene. Din acest punct de vedere, toate elabo-

---

[1] *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Bompiani, 1975, p. 4.

[2] *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, p. 72.

rările teoretice ale celor trei tind să facă din această nouă știință un instrument de cercetare cît mai elastic și nu un scop în sine. De aceea, orice afirmație mai generală se bazează la ei pe o largă și minuțioasă investigație a unui imens material concret. Nu e de mirare să constați că atitudinea lor față de structuralism a fost extrem de prudentă, acceptîndu-l numai ca tehnică operativă, întrucît asincronia metodei structuraliste se opunea orientării diacronice (deci istoricizante) implicite disciplinei filologice căreia îi aparțineau.

Cum contribuția teoretică a lui D'Arco Silvio Avalle la clarificarea și fundamentarea semiologiei [1] literare ca disciplină științifică este vastă [2], ne oprim aici mai ales asupra unor chestiuni reluate și tratate în lucrarea de față (Modele semiologice în Commedia lui Dante), într-un mod, ca să zicem așa, definitiv. Referirile la celelalte lucrări vor avea rostul de a urmări o anume continuitate în elaborarea conceptelor. Scopul nostru este de a schița elementele minime ale cercetării semiologice așa cum o înțelege D'Arco Silvio Avalle.

2. SEMIOLOGIA POVESTIRII [3]. Pentru un semiolog, literatura e un „sistem de sisteme", astfel că receptarea acesteia

---

[1] Avalle folosește încă termenul „semiologie" (pe care îl adoptăm și noi) reprezentînd linia lingvistică saussuriană, deși prin carta Asociației Internaționale de Semiotică (1969) s-a adoptat termenul „semiotică", prin care să se înglobeze și semiologia. Termenul „semiotică" reprezintă linia filosofică peirciană și morissiană și va fi acceptat și de Cesare Segre, care menține „semiologia" numai în referirile la teoriile lui Saussure. Există însă accepții diferențiate ale celor doi termeni la cercetători diverși, aceasta demonstrînd încă o dată statutul mobil al noii științe.

[2] E destul să cităm cîteva titluri: „Dinamica dei fattori anomali" în *Strumenti critici*, nr. 10, 1969, pp. 343—360; *Ideologia e letteratura in „Une saison en enfer" di Arthur Rimbaud — Saggio di analisi semiologica*, Torino, 1971; *Corso di semiologia dei testi letterari*, Torino, 1972; *L'ontologia del segno in Saussure*, Torino, 1973; *La poesia nell' attuale universo semiologico*, Torino, 1972. Tot aici se poate cita și *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino, 1970.

[3] Această sintagmă („semiologia del racconto") este folosită de U. Eco în studiul „La critica semiologica" din volumul *I metodi attuali della critica in Italia*, sub îngrijirea Mariei Corti și a lui Cesare Segre, Torino, ERI, 1970, p. 380.

depinde numai de capacitatea cititorului de a o decodifica la diversele ei nivele (lingvistic, semantic, sociologic, simbolic, psihanalitic, stilistic etc.). Pentru aceasta trebuie aflată o „metodă unitară“ de descriere a „materiei“. Așa s-a născut „analiza povestirii“, una dintre rarele ramuri ale semiologiei cu un profil cît de cît conturat. Această știință are la bază lucrarea lui Propp din 1928, îmbunătățită prin studiile școlii franceze (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Claude Bremond, A. J. Greimas, Gérard Genette) și a celei americane (Alan Dundes, Elli Köngas-Marranda și Pierre Marranda).

Pentru Avalle moștenirea lui Propp cîntărește greu și astăzi în întreaga naratologie, nu numai în cea italiană, dar și în cea rusă (a se vedea, de pildă, cele două școli, din Tartu și din Moscova) și canadiană. Este foarte adevărat că metoda proppiană de analiză a „funcțiilor“ în baza cărora se poate stabili „modelul“ narativ sau „schema compozițională unitară“ a basmului a devenit apoi o cheie universală în semiologia literaturii, perfecționată de Greimas și Dundes. În mod genial, Propp a intuit acele „mărimi constante“ (numite de el „funcții“) care vor avea o valoare predicativă într-o posibilă gramatică narativă. În interiorul unui text sau al unui sistem, conceptul de „funcție“ are un rol predominant în faza de constituire a textului sau chiar a sistemului. La Propp termenul va avea o întrebuințare restrînsă („Înțelegem dar prin funcție o faptă săvîrșită de un personaj și bine definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii“ [1]), reprezentînd o unitate minimală de segmentare a subiectului basmului fantastic. Prin stabilirea unor funcții identice se pot clasa „subiectele“ și include apoi într-un „motiv“ apt să configureze un sistem cultural. Un element esențial pentru stabilirea apartenenței la un sistem este „succesiunea funcțiilor“ care rămîne „totdeauna identică“ [2]. În mod practic, „recunoașterea acestor componente (funcții — n.n.) nu poate avea loc decît în baza analizei conținutului“ [3]. Deci ele reprezintă niște „unități de

---

[1] *Morfologia basmului*, Ed. Univers, 1970, p. 26.
[2] *Idem*, p. 27.
[3] Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, p. 27.

conţinut"[1], cum afirmă Segre, întrucît sînt rezultatul unei reducţii a conţinutului prin procedeul rezumării povestirii. Pentru a stabili sistemul (langue sau macrocosmul) căruia îi aparţine opera (parole sau microcosmul) se va proceda la operaţia de comparare a diferitelor subiecte aparţinînd unui corpus dat spre a se constata dacă acestea se pot integra unui singur pattern narativ. Posibilitatea de a recunoaşte un „model" comun ne este dată de prezenţa unui număr congruent de „mărimi constante", toate situate aproximativ în aceeaşi ordine. Desigur, în practică cercetătorul va lucra pe un material imens şi numai după eliminări succesive, bazate pe compararea diferitelor subiecte, va reuşi să fixeze corpus-ul unui motiv dat. Operaţia segmentării şi individualizării funcţiilor porneşte deci de la analiza conţinutului, însă, cum accentuează Avalle, „această operaţie odată dusă la bun sfîrşit, conţinutul nu mai are nici o importanţă şi va fi uitat complet (lucru deja prevăzut de Şklovski ; cf. Ferrari-Bravo[2]). Ceea ce contează de aici înainte este morfologia obiectului («povestirea» sau macrosemnul narativ) în mod independent de semnificaţii, aşadar, modul în care se manifestă structura naraţiunii înseşi. Operaţiile care urmează sînt cele cunoscute. Mai întîi se compară diferitele structuri (sau «subiecte») ale obiectelor aparţinînd aceleiaşi «clase» (sau «motiv»), pentru a vedea care sînt «elementele» pe care le au în comun. Dacă analiza revelă prezenţa unui număr congruent de părţi constitutive, toate puse în aceeaşi ordine sau aproape, se poate conveni cu siguranţă (1) că aceste părţi constituente reprezintă, folosind terminologia lui Martinet, elementul «pertinent» pe care-l căutăm şi (2) că structurile respective fac parte dintr-o formulă sau schemă compoziţională, un pattern narativ, prin urmare, ce trebuie situat în universul «modelelor» literare. Toate celelalte structuri care nu satisfac această cerinţă, vor trebui fără îndoială să fie înlăturate din corpus"[3].

În cadrul analizei naraţiunii se pot segmenta şi unităţi mai ample decît funcţiile. Acestea sînt numite secvenţe şi macro-

---

[1] *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 86.

[2] „Per un lessico della poetica sklovskiana", în *Strumenti critici*, 20. VII, 1973, pp. 83—105, 1973.

[3] Avalle, *op, cit.*, p. 27.

secvenţe. Ele reprezintă „pachete" de funcţii corelate după succesiunea cronologică şi polarizînd în jurul unei anumite „mişcări" [1] narative.

Dar prin analiza „funcţiilor" şi a „actanţilor" (a „mărimilor constante" şi a „mărimilor variabile") nu se poate avea decît o „schemă compoziţională" orizontală, adică sincronică. În ce măsură „sistemul" sau „modelul" narativ participă la o evoluţie istorică, adică în ce măsură poate fi dovedită „diacronia" sa, iată chestiunea acută ce-i preocupă pe semiologii italieni. „Rămîn să fie examinate posibilităţile de a include o analiză structuralistă a textului într-o viziune istoricistă" [2].

După D'Arco Silvio Avalle, raportul dintre sincronie şi diacronie este unul de dependenţă reciprocă şi nu de excludere: nu există sistem sincronic fără o evoluţie după cum orice „evoluţie are un caracter sistematic". Acest lucru a fost demonstrat în mod evident de „critica variantelor" a lui Contini. Astfel, „chiar în cazul criticii literare, nu istoria a fost aceea care a absorbit sistemul, ci dimpotrivă, sistemul a fost acela care ne-a ajutat să explicăm cursul unei anumite evoluţii istorice" [3]. Avalle va mai vorbi de „fattori anomali" („fattori non-strutturali") [4] care sînt extrinseci funcţionării structurilor sau sistemelor, astfel că trebuie explicaţi printr-o cercetare diacronică. „Factorii anomali" pot să atace structura sau sistemul printr-o acţiune procesuală pînă cînd aceasta va fi „modificată şi în anumite cazuri eliminată în favoarea unei structuri complet diferite", dar, observă cercetătorul, „o structură, chiar în criză, rămîne mereu ea însăşi pînă cînd nu e înlocuită de o altă structură" [5].

Echivalînd aspectul sincronic şi diacronic al cercetării, Avalle consideră că între reconstituirea sistemului (sincronia)

---

[1] Dăm termenului semnificaţia proppiană din *Morfologia basmului*, p. 94.

[2] Cesare Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 25.

[3] D'Arco Silvio Avalle în „Risposte a un questionario sullo strutturalismo" sub îngrijirea lui Cesare Segre, în *Paragone*, 182, 1965.

[4] „Dinamica dei fattori anomali" în *Strumenti critici*, 10, pp. 343—360.

[5] *Idem*, p. 350.

şi evoluţia sa (diacronia) „cea mai importantă din punct de vedere semiologic este prima. Într-adevăr, ea priveşte (1) definirea obiectului şi (2) posibilitatea de a recunoaşte în domeniul activităţii literare prezenţa unui sistem avînd aceeaşi funcţiune ca şi «langue»[1]". Deci, prin aceasta, cercetătorul va fi mai interesat de o „teorie a literaturii" decît de istoria literară. Cum conchide însă singur, „pentru verificarea definiţiilor dobîndite pe plan teoretic, şi mai precis a naturii semnice a fenomenelor literare luate în considerare"[2], se va recurge neapărat la cercetarea diacronică.

3. SEMNELE CULTURALE DE APLICAŢIE LITERARĂ. **O contribuţie originală aduce Avalle în legătură cu conceptul de „semn" literar, asupra căruia va reveni insistent spre o elucidare definitivă în** Modelli semiologici nella Commedia di Dante.

Unităţile minimale de conţinut, numite funcţii, **nu se pot defini ca „fapte literare". „Ele de fapt** nu sînt încă semne **propriu-zise"[3] (s.a.) spune Avalle, dar pe baza lor se va alcătui „modelul" narativ. De aceea, cum „o gramatică abstractă a funcţiilor este încă de domeniul viitorului" şi cum „impresia** e că **în universul semiologic al literaturii, unităţile semnice se situează nu atît pe planul secvenţelor, cît pe cel al unor organisme mai complexe, de identificat, de pildă, cu conceptele de «motiv», «imagine», «temă» şi aşa mai departe"[4], Avalle va căuta să clarifice conceptul de „semn literar" pornind tot de la Saussure.**

Ca şi „semnul lingvistic", spre a fi omologat ca atare, semnul literar trebuie „să însemne ceva", să fie „impersonal", adică să aparţină unei langue **şi** *să* **fie „arbitrar". De exemplu, „personajul", aşa cum a fost analizat şi de Saussure[5], semnifică ceva „în confruntare cu alte semne-personaj", devine impersonal**

---

[1] *„Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, p. 7.
[2] *Idem*, p. 7.
[3] *Idem*, p. 70.
[4] *Idem*, p. 66.
[5] „Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi. Le legende germaniche" în *L'ontologia del segno in Saussure*, Torino, Giappichelli, 1973.

după ce a fost „vărsat în masa socială“ şi, prin numele său, e „arbitrar“ „întrucît aceleaşi caracteristici morale şi aceleaşi acţiuni pot fi atribuite unor indivizi cu stare civilă diferită“[1].

„Personajul“, „tema“, „motivul“, „imaginea“ sînt „semne“ literare ce aparţin „clasei conţinutului“. La nivelul „conţinutului“, materialul literar polarizează în jurul unor „teme“ care fixează structurile acestui „material“ într-un sistem literar mai larg. O „temă“ se poate prezenta ca o combinaţie de „motive“ care, la rîndul lor, se pot descompune în unităţi mai mici numite „motiveme“. În legătură cu „motivul“, văzut ca semn literar, Avalle asimilează concepţia folcloristului rus Veselovski care vorbea de „motive călătoare“, adică de nucleele polarizante ale tradiţiei folclorice. În acest sens, va edita spre exemplificare studiul acestuia La favola della fanciulla perseguitata, unde se urmăreşte respectivul motiv în „mit — povestire orală — legendă — nuvelă — cîntec de stradă“. Intuiţia lui Veselovski privind sistematizarea „materialului“ cultural în jurul unor motive recurente care vor avea apoi valoarea unor „modele preexistente“, constituie desigur prima contribuţie „semiologică“ serioasă recunoscută de Avalle.

E interesant de urmărit evoluţia accepţiei pe care o capătă la Avalle termenii de „motiv“ şi „temă“. Astfel, în 1965, „motivul“ este considerat „un conţinut conotativ al temei“[2] pentru ca omologarea să devină istoricizantă în 1972: „motive literare sînt de exemplu acelea ale revoltei romantice, ale căutării, ale naufragiului, ale oglinzii. Ele au precise conotaţii istorico-cronologice, drept care se va vorbi de motive «baroce», «romantice», «simboliste» şi aşa mai departe“.

Pe de altă parte, mai sînt şi „motive cu caracter particular“: aşa-zisele patterns narative care „sînt legate de obicei de teme specifice şi corespund mai mult unor categorii psihologice generale sau unor experienţe arhetipale“[3], cum ar fi motivul hybris-nemesis. După Avalle, tot în 1972, „temele“, ca „semne“ culturale mai vaste, „întrucît sînt fundate pe categorii psiho-

---

[1] *Op. cit.*, p. 15.
[2] „«Gli orecchini» di Montale“, Saggiatore, Milano, republicat apoi în *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 9—90.
[3] *Corso di semiologia dei testi letterari*, Giappichelli, Torino, 1972, p. 228.

logice generale", vor aparține „patrimoniului etnocultural curent" și „pot să se identifice cu însăși structura operei sau cu mari porțiuni din aceasta în măsura în care sistemul sau pattern**-ul lor se realizează în acea structură"** [1].

Dar iată că în Poesia nell' attuale universo semiologico. **ierarhizarea dintre „motiv" și „temă" nu mai e atît de clară, motivul substituind conținutul temei, astfel că acum autorul introduce la categoria motivului ceea ce mai înainte încadra la temă : „binoame de tipul** hybris-nemesis, **vîrsta de aur — vîrsta fierului, amor interzis — fericire conjugală, dragoste-moarte etc. sau altele ca inițierea în viață, meditația asupra morții, amintirea și întoarcerea la copilărie"** [2].

Dîndu-și seama de confuzia pe care o alimenta această ambiguitate între sfera „motivului" și a „temei", Avalle introduce un nou concept, și anume „macrosemnul narativ" prin care identifică motivul ca semnificat ce dispune de o structură semnificantă. „Expresia «macrosemn narativ» folosită de mine pentru a indica «motivul» are niște finalități pur practice ; ea servește la distingerea materială a diferitelor «semne», dat fiind că în domeniul literar se dau «semne» de extindere lineară («imaginea» de exemplu are o extindere lineară inferioară celei a «motivului», iar «tema» e aproape imposibil de urmărit pe plan material)" [3].

Trebuie să relevăm faptul că în procesul elaborării conceptului de „macrosemn narativ", Avalle parcurge și etapa în care acesta era identificat cu „tema". Astfel, în 1972, el scria în Corso di semiologia... : **„Dintre diferitele semne aparținînd imaginarului colectiv le vom examina pe acelea pe care propun să le numim cu termenul de** macrosemne (teme) narative".

„Macrosemnul narativ" posedă deci un semnificant, adică patern**-ul sau modelul format dintr-un anumit număr de funcții dispuse într-o anumită ordine și un semnificat care va fi explicitat chiar în conținutul „motivului". „Macrosemnul narativ este un semn complex articulat într-un număr de «părți compo-**

---

1 *Idem*, p. 232.
2 Avalle, *Poesia nell'attuale universo semiologico*, Torino, Giappichelli, 1974, p. 46.
3 *Interv. cit.*

nente» sau «unităţi narative» (avînd aici funcţia de «semnificant») prin intermediul cărora se explicitează un «motiv» (cu valoare de «semnificat»)[1]. Relaţiile ce se stabilesc în interiorul „macrosemnului" între semnificant (pattern) şi semnificat (motiv) corespund caracterului de arbitraritate a semnului lingvistic saussurian. Astfel, Avalle demonstrează cum motivul „vîrstei de aur" rămîne identic ca semnificat atît în epoca clasică de care aparţine, cît şi în cea creştină, în timp ce îşi schimbă treptat semnificantul adică pattern-ul, trecînd de la modelul paradigmatic-opozitiv la acela sintagmatic-narativ prin transformarea timpului „ciclic" în timp linear. Există şi cealaltă alternativă; semnificatul (motivul) se schimbă în timp ce semnificantul (modelul narativ) rămîne acelaşi. În capitolul ...de fole amor Avalle urmăreşte cum în universul semiologic primitiv acest semnificat aparţine unui motiv mai vast („la caccia tragica") şi deşi modelul narativ se păstrează şi în universul cultural creştin, semnificatul se schimbă, astfel că motivul devine acum „amore e morte". Cercetătorul are dreptul să conchidă: „Acest fenomen este analog cu acela al trecerii unui cuvînt dintr-o limbă în alta. Semnificantul, adică schema compoziţională, este cu totul independent de conţinuturile sale narative; el poate să capete semnificate noi după contextul cultural în care este introdus"[2] (s.a.) întrucît se confirmă astfel arbitraritatea raporturilor dintre semnificat şi semnificant în cadrul „macrosemnului narativ".

În analiza propriu-zisă, Avalle recurge fie la identificarea sincronică a unor „macrosemne", cînd se cercetează un corpus de texte omogene aparţinînd istoriceşte aceluiaşi context cultural, fie la studiul diacronic al modificărilor survenite asupra lor prin trecerea evolutivă de la un context semiologic la altul. În „L'ultimo viaggio di Ulisse" se repereează, pornind de la Dante, un „macrosemn" narativ caracteristic pentru cultura medievală, acela derivat din motivul hybris-nemesis. Cercetătorul identifică un pattern (semnificant) pentru toată „materia" existentă în corpus-ul motivului şi constată că, de fapt, capacitatea de „invenţie" a lui Dante a fost extrem de redusă, întrucît poetul se menţine în limitele „modelului" preexistent.

---

[1] *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, p. 20.
[2] *Op. cit.*, p. 129.

La fel, cînd cercetătorul aplică metoda sa asupra „semnului-personaj" în „L'eroe scomparso" va deduce că „şi Dante, aşadar, se adapă din plin din comoara tradiţiilor populare ale literaturilor etnice"[1].

În altă ordine, pentru aspectul istoric al cercetării semiologice, studiul diacronic al „macrosemnului" identificat în motivul l'età dell'oro va da ocazia lui Avalle să dovedească schimbările aduse la nivel de semnificant (modelul narativ devine linear, sintagmatic prin trecerea de la universul semiologic clasic la cel creştin) iar analiza motivului... de fole amor va ilustra diacronicitatea semnificatului provocată de trecerea aceluiaşi motiv în alt univers cultural.

Cum se poate observa, „semnele" literare în accepţia lui Avalle depăşesc domeniul strict al literaturii. Aceste semne vor fi considerate „extra-artistice", întrucît sînt „la origine fapte de natură socio-culturală"[2]. De aceea, „sistemele narative (semnificanţi) întrucît se referă la «motive» specifice (semnificaţi) fac parte din sistemul general al semnelor culturale de aplicaţie literară"[3].

4. OPERA DE ARTĂ — UN PRODUS AL „RĂBDĂRII COMBINATORII". Din elementele teoretice expuse pînă acum, se poate trage uşor concluzia că literatura, fiind un „sistem de semne", se autoreglează de la sine, fie la nivel sincronic, fie la nivel diacronic. „Modelele" literare sînt preexistente şi, întrucît transcriu semne culturale codificate îndelung, nu pot fi schimbate de operatorii individuali. Datele tradiţiei, „în loc să vorbească pe un plan de absolută sau numai relativă libertate şi creativitate expresivă, sînt, ca să zicem aşa, vorbite de sistemul semnic în care operează"[4] (s.a.). Astfel, „libertatea de invenţie, unicitatea, originalitatea" sînt simple iluzii ale criticului tradiţional care e interesat de realizarea individuală a potenţialităţilor expresive preexistente în langue, prin urmare de parole[5], adică de operele individuale. Semiologul se intere-

---

1 *Idem*, p. 74.
2 *Interv. cit.*
3 *Op. cit.*, p. 27.
4 *Idem*, p. 26.
5 *Idem*, p. 27.

sează de langue, de „modele“ sau „sisteme“ literare, într-un cuvînt, de „semnele“ literare. Dar cum acestea nu sînt „exclusiv literare“, el va cerceta „semnele culturale de aplicație literară“.

În acest mod se înțelege că poetul nu este un „geniu“, ci un „operator“ pe un material preexistent; cu cît operatorul este mai in-format, cu atît va ști să folosească mai bine „macrosemnele“ care-i stau la îndemînă. Și dacă nimic nu este nou sub soare, acestuia nu-i rămîne decît să opereze asupra „rimei, măsurii versului, figurilor retorice“, căci sistemul (langue) este dat, iar „propunerile de modificare“ ale acestuia „au posibilitatea să se impună numai dacă se încadrează, sau mai bine zis, dacă sînt tolerate sau admise de către legile care reglează funcționarea sistemului“ [1].

Așadar, Dante, așa cum demonstrează Avalle, era cel mai in-format autor al evului mediu, din opera sa extrăgîndu-se cu ușurință pattern-ul cultural cel mai reprezentativ și configurîndu-se astfel parametrii sistemului semiologic medieval. Geniul său constă în capacitatea de a fi fost cel mai atent la „materialul“ oferit de sistemul cultural în care s-a manifestat și de a fi fost cel mai „operativ“ in acest sens. Căci „arta nu e inspirație, ardoare și mister, har divin, et similia, ci infinită răbdare combinatorie, gust pentru risc și meserie“ (s.n.).

Pornind de la acest postulat, Avalle va susține că diferențele între „poezia populară“ și „poezia cultă“ nu sînt decît produsul unor metodologii critice eronate căci „nu este posibilă stabilirea unor ierarhii de valori în ceea ce privește funcționarea creierului uman“. În realitate, totul s-ar reduce la îndemînarea operatorului, indiferent că este popular sau cult, de a alege un „model“ sau altul pentru că „nu există nimic între produsele inteligenței umane care să nu fi existat deja în sistemul cultural de care aparțin autorii lor“. Vom recunoaște că, în acest chip, semiologul distruge mitul geniului poetic; prejudecată greu de depășit chiar și în sistemul cultural actual.

MARIN MINCU

---

[1] *Op. cit.*, p. 79.

PREMISĂ

Cititorul va găsi reunite aici studii deja tipărite [1] și comunicări orale inedite [2], toate însă revăzute și corectate într-un efort unitar de clarificare terminologică și teoretică. Oricine va voi să-și ia sarcina anevoioasă de a colaționa

---

[1] Cap. II „L'ultimo viaggio di Ulisse", publicat, cu același titlu, în *Studi danteschi*, XLIV, pp. 35—37 (dar punctul de plecare al eseului fusese deja dat cu cîțiva ani înainte într-o notiță adăugată de mine în recenzia la „La prosa del Duecento", îngrijită de C. Segre și M. Marti în *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXVI, 1960, pp. 265—271, a. p. 271, n. 1), și apoi, cu numeroase variante, în Avalle, 1972 a, pp. 245—284.

Cap. IV „L'età dell'oro", comunicare citită la Ravenna în sala dantescă a Bibliotecii Classense la 13 februarie 1971 și publicată în versiune franceză cu titlul „L'âge d'or dans la Divine Comédie" în *Travaux de linguistique et de littérature*, IV, 2, 1971, pp. 37—50 ; apoi, în textul original italian, cu titlul „L'età dell'oro nella *Commedia* di Dante", în *Letture Classensi*, volumul al patrulea, Ravenna, ed. Longo, 1973, pp. 125—143 și, în fine, cu numeroase variante în *Avalle*, 1973, pp. 129—143.

Cap. VI „Fra la morfologia del racconto e la fonologia praghense", publicat întîi în engleză cu titlul „Systems and structures in the Folk-tale", în *20th Century Studies*, 3 mai 1970, pp. 67—75, și apoi, cu numeroase adăugări și precizări, în italiană, în *Avalle*, 1972a, pp. 181—201 („La semiologia di Vladimir J. Propp" — N.A.).

[2] Cap. I „Dal mito alla letteratura" 1—7, referat citit în engleză cu titlul „Theory of Literary Sign" la 5 iunie 1974 la Primul Congres al Asociației Internaționale de Studii Semiotice de la Milano. Paragrafele care urmează, 8—10, utilizate în parte în Avalle, 1972a, au fost adăugate ulterior în folosul volumului de față.

Cap. III „L'Eroe scomparso", comunicare citită în franceză în timpul Simpozionului cu titlul „Le strutture e i generi delle letterature etniche" ținut la Palermo de la 5 la 10 aprilie 1970 (primul paragraf rezumă termenii discuției la care au participat Cesare Segre și Algirdas Greimas).

Cap. V „...de fole amor", referat ținut în franceză, cu titlul „Analyse du récit de Paolo et Francesca", la 29 iulie 1974 la Centrul Internațional de semiotică și lingvistică din Urbino (N.A.).

textele republicate aci cu versiunile precedente, își va putea da seama de fluctuațiile și de realele incertitudini care au precedat această tentativă de a trasa o ordine semiologic-corectă problemei analizei literare.

Asemenea fluctuații și incertitudini atrag nu numai detalii secundare, ci chiar puncte nodale, ca de exemplu conceptul de „motiv", sau distincția între cele două noțiuni, de „structură" și de „sistem".

Parcurgînd în minte acești ultimi cincisprezece ani de activitate în cîmpul semiologiei aplicate la sistemele literare (primul „model" semiologic propus de mine datează din primăvara lui 1960, cînd am abordat problema lecturii poeziei „Gli orecchini" (Cerceii) de Montale — cf. acum Avalle, 1970), cred că este necesar să atrag atenția cititorului asupra unor fapte de o anumită importanță. Semiologia de ascendență saussuriană ia naștere în ambianța lingvisticii și a celor două filologii, romanică și germanică, ale secolului trecut. Atît Saussure, în particular, cît și Propp, în public, au recunoscut nu o dată influența teoretică și metodică exercitată asupra lor de medievistica și folcloristica de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru. Numele care revine mai frecvent sub pana lor este acela al incomparabilului geniu care a fost Joseph Bédier, primul care a încercat să dea o îndrumare corectă din punct de vedere formal problemei „sistemelor" narative (și pe care francezii, datorită lui C. Bremond, l-au uitat aproape complet). Or, într-o perioadă cum este cea actuală, în care se pare că semiologia s-a îndepărtat mult de învățătura maeștrilor Saussure și Propp, cred că este oportun să-i reconfirmăm fundamentele conceptuale, fie și numai pentru a garanta integritatea noii științe. Tot din punct de vedere teoretic, se va observa o dată mai mult că în chiar cercetarea aplicată la literaturile populare ale evului mediu romanic și mai precis în conceptul de *transfert* (epic) se găsesc fundamentele distincției proppiene între mărimile constante („funcțiile") și mărimile variabile (cf. Avalle, 1972 a, pp. 154—162). Mărimile constante, care fac parte din struc-

turile profunde, țin de *langue* și constituie, prin definiție, cîmpul specific de aplicare a metodelor semiologice. Mărimile variabile care fac parte din structurile de suprafață țin în schimb de *parole* și tocmai de aceea la ele va trebui să se raporteze oricine își propune să stabilească gradul de literaritate al fiecărei opere în parte.

Eseurile ce urmează trebuie înțelese ca o contribuție la fondarea unei tipologii a semnelor culturale de aplicație literară, cărora L. Doležel le dă denumirea de „Fabula Systems" (1972, p. 67). Dar în timp ce Doležel își propune o asemenea tipologie care ar trebui să servească pentru a vedea mai clar în universul unităților minimale, al „motifemelor" („A repertoire of constructed fabula systems will represent the best and theoretically most satisfactory base of the motifeme theory" [1], Doležel, 1972, p. 66), noi, în schimb, ne fixăm ca obiectiv o abordare de tip transfrastic, la nivelul marilor unități narative (în cazul nostru „motivele"). Cu alte cuvinte, modelele propuse aci implică existența unor „gramatici" speciale asimilabile, fie și numai pe un plan de mai mică generalizare abstractă, „sistemelor secundare de modelizare" produse de școala din Tartu.

Citatul din Doležel deschide un capitol extrem de interesant, chiar dacă falimentar (cf. Segre, 1974, pp. 51 și 70), al semiologiei aplicate la așa-zisa „analiză a povestirii". A voi să fondezi o gramatică generală a naratologiei pe baza unor categorii universale sau a unor „tipuri narative elementare" (Bremond) — ca în cazul școlii franceze (Greimas, Bremond, Todorov etc.) și al imitatorilor lor (Van Dijk, Marcus etc.) — e o operațiune la fel de contradictorie ca și aceea a cuiva care ar crede că poate explica orice enunț sau act de *parole* numai cu ajutorul fonologiei. „Modelele semiologice — scrie Segre (1974, p. 72) — sînt modele istorice" nici mai mult nici mai puțin decît „modele" lingvistice istoricește definite („limbile naturale"). Tot restul nu poate

[1] „Un repertoriu al sistemelor de fabule construite va reprezenta cea mai bună și, din punct de vedere teoretic, cea mai satisfăcătoare bază a teoriei motifemului".

decît să conducă (cum deja i s-a întîmplat lui B. Croce, chiar dacă pe alte căi) la deformări sau la simplificări arbitrare ale fiecărui text în parte în căutare de fantomatice arhetipuri psihologice sau comportamentiste care nu au nimic de-a face cu statutul lor specific literar.

N.B. Citatele însoţite de prescurtări — de exemplu Doležel, 1972 — se referă la Bibliografia din apendice. Tot în apendice — *Corpus*-ul de texte ale Capitolului V („...de fole amor“) (N.A.).

I

DE LA MIT LA LITERATURĂ

1

Semiologia literaturii are, prin definiţie, ca obiect studiul *semnelor literare*. Această formulare, acceptată de majoritatea cercetătorilor care se ocupă de astfel de probleme, începînd de la *Eléments de sémiologie* a lui Roland Barthes (1964) încoace, descinde din aceea mai cuprinzătoare propusă de Ferdinand de Saussure pentru semiologie în general.

Într-adevăr, după Saussure, semiologia se defineşte ca *ştiinţă a semnelor*. Asemenea semne se organizează în *sisteme* în funcţie de universul din care fac parte (verbal, iconic, cinezic sau gestual ş.a.m.d.). Cu toate acestea, chiar dacă conceptul de sistem are o semnificaţie precisă în gîndirea maestrului de la Geneva, trebuie să recunoaştem că el a rămas aproape în mod constant exclus din orientarea noii ştiinţe. Ceea ce îl preocupă pe Saussure este de a defini înainte de toate *natura semnului*. În acest sens el atribuie semnelor, mai precis semnelor lingvistice, un anumit număr de proprietăţi formale: ele înseamnă ceva, sînt strict impersonale, nu pot fi modificate printr-un act de voinţă individuală, sînt arbitrare şi semnificantul lor se structurează în aceeaşi direcţie (pentru o teorie completă a semnului la Saussure, cf. Avalle, 1973, pp. 13—45). Arbitrariul semnului comportă unele consecinţe în ceea ce priveşte definirea valorii sale. Într-adevăr, aceasta poate fi stabilită numai pe un plan (1) negativ şi diferenţial în general, şi (2) opozitiv „într-un sistem definit". Modul de producere, în fine, e total indiferent.

După cum se vede, conceptul de *sistem* este luat în consideraţie numai în raport cu faptul că valoarea fiecărui semn în parte depinde de poziţia sa „într-un sistem definit". Este adevărat că asupra conceptului de *sistem* se atrăsese atenţia, fie şi numai implicit, în prima operă, *Nouvelles classifications des sciences* (*Noi clasificări ale ştiinţelor*, 1901) a lui Adrien Naville, unde se vorbeşte despre noua ştiinţă

Aici într-adevăr semiologia e definită ca o știință „al cărei obiect ar fi legile creației și ale transformării semnelor și a semnificatului lor", legi pe care în altă parte Saussure le raportează — după cum se știe — în mod teleologic la principiul echilibrului sistemelor. Aceasta nu înseamnă totuși că o atare perspectivă a fost apoi eliminată din tezele sale în favoarea unei tratări pur sincronice a problemei, cum dealtfel rezultă din documentele ulterioare. Printre acestea am dori să amintim o notă autografă (n. 16, cf. Saussure, 1954, p. 65) în care Saussure vorbește despre semiologie ca despre o „teorie generală a semnelor" (și nu a „sistemelor de semne"). Cît despre lecțiile sale orale (dealtfel fidel înregistrate în *Cours de linguistique générale*), deși aspectul sincronic al problemei e preponderent, nu lipsesc aluziile la vechile poziții acolo unde alternează cele două definiții (1) de știință îndreptată spre „a ne face să cunoaștem în ce pot consta semnele, care e natura lor" (Saussure, 1968 — EC 283 și urm. ; II C 11) și (2) de știință îndreptată spre studiul „semnelor și al vieții lor în societățile omenești" (Saussure, 1968—EC 286 ; III C 273), cu alte cuvinte, al legilor care guvernează evoluția lor în sistemul căruia aparțin.

2

Alegerea operată de Saussure în favoarea aspectului sincronic al problemei își are semnificația ei în raport cu economia generală a unei cercetări cu baze semiologice. Același principiu e valabil și pentru cercetătorul îndreptat spre întemeierea unei semiologii a literaturii. Prima sarcină ce revine cuiva care vrea să se dedice unor cercetări de acest gen va fi deci de a răspunde la întrebarea dacă există în sfera literaturii acele *elemente* care să se bucure de proprietățile specifice semnului, așa cum a fost definit de Saussure. Aceste elemente vor face desigur parte dintr-un *sistem* particular, cel literar și, în mod analog cu ceea ce se petrece în limbă, vor putea să se califice („să se denoteze", nu

să se „conoteze") diferit, conform (1) diverselor coduri din care fac parte (spre exemplu codul literar al culturii europene de ascendenţă greco-latină) şi (2) modului în care asemenea coduri evoluează în cursul istoriei.

Dintre cele două probleme cea mai interesantă din punct de vedere semiologic este prima. Într-adevăr, ea priveşte (1) definirea obiectului şi (2) posibilitatea de a recunoaşte în domeniul activităţii literare prezenţa unui sistem avînd aceeaşi funcţiune ca şi *langue*, adică a unui tezaur de semne şi de norme de comportament literar preexistente momentului în care operatorii individuali elaborează enunţurile lor sau actele de *parole*. Ceea ce se invocă la acest punct este deci o „teorie a literaturii".

A doua problemă este mai direct istorică şi va fi atinsă în subsidiar pentru verificarea definiţiilor dobîndite pe plan teoretic, şi mai precis a naturii semnice a fenomenelor literare luate în considerare (v. § 7).

3

Printre diferitele sisteme de semne cel mai important e, după Saussure, limbajul în calitate de „cod" (*langue*). Ca atare, din semiologie face parte numai lingvistica „limbii" (*langue*), adică acea instituţie socială care permite indivizilor unei comunităţi să-şi transmită reciproc „mesaje" de orice fel. Saussure e categoric în această privinţă. Va fi de ajuns aici să recitim însemnările (neutilizate de editorii acelui *Cours*) lui Riedlinger asupra limitelor fixate de Saussure noii ştiinţe, pentru a ne da seama de fundamentarea pe care el o dă problemei :

„Noi nu recunoaştem (...) ca semiologică decît acea parte a fenomenelor care apare, în mod specific, ca un produs social şi refuzăm să considerăm semiologic ceea ce e mai ales individual ; cînd o vom fi definit [se referă la partea cu caracter social a fenomenelor], vom fi definit produsul semiologic şi prin acesta din urmă limba însăşi. Aceasta înseamnă a spune că limba e un produs semiologic şi că produsul semiologic e un produs so-

cial (...). Ne dăm seama imediat, mult mai bine ca înainte, că numai faptul social este acela care va decide ceea ce există într-un sistem semiologic" (Saussure, 1968-EC 1849 ; IIR 24).

4

La acest punct ne putem întreba dacă există în sfera literaturii un sistem de semne comparabil cu cel reprezentat de *langue*, acceptat socialmente şi utilizat de operatori individuali în actul de elaborare a produselor lor. Răspunsurile furnizate în această privinţă nu sînt univoce. Vom începe citînd opinia cercetătorilor care se află în fruntea şcolii „formaliste" ruse şi care au discutat îndelung problema posibilităţii analizării de texte („mesaje") ca acte de *parole* în lumina unor convenţii sau tradiţii literare specifice (*langue*).

Termenul folosit cu precădere este cel de „material" (cf. Ferrari-Bravo, 1973, pp. 97—98). Acesta, din punctul de vedere a ceea ce ne interesează, corespunde exact conceptului de „semn". Materialele sînt preexistente elaborării operelor în sine şi cuprind elemente disparate ce aparţin fie planului „conţinutului", fie planului „formei". Operatorul utilizează aceste materiale ca instrumente de tip combinatoriu prin mijlocirea unui anumit număr de „artificii", sau mai bine zis „procedee" (*priëm ;* cf. Ferrari-Bravo, 1973, pp. 85—86) a căror alegere e pusă pe seama iniţiativei individului. Identificarea „materialului" cu „semnul" a fost deja subliniată de Victor Erlich :

„Conceptul de proces creator, ca tensiune între limbajul comun şi artificiile artistice care îl formează sau îl deformează, întărea teza formalistă după care literatura e în esenţă un fenomen lingvistic sau semiotic, o «desfăşurare a materialului verbal», cum declarau primii formalişti, sau un «sistem de semne» cum afirmau structuraliştii cehi" (Erlich, 1965, p. 205).

Aşa încît activitatea literară e practic omologată cu cea lingvistică. Fiecare operator se raportează mental la o serie

de semne dotate cu un semnificat propriu şi le organizează diferit în funcţie de necesităţile sale, nici mai mult nici mai puţin de cum se comportă vorbitorii atunci cînd recurg la tezaurul lexical al „codului" lingvistic utilizat de ei.

Aceste materiale cuprind nu numai cuvinte, sunete, combinaţii felurite de elemente verbale etc., ci şi personaje, motive literare, imagini, teme poetice şi chiar idei filosofice, concepţii ideologice, şi aşa mai departe. În acest sens se exprimă de exemplu V. Şklovski :

„După părerea lui — scrie K. Pomorska — prin «material» se înţelege ceea ce un artist găseşte de-a gata şi la dispoziţia sa : cuvinte, sunete, dar şi imagini şi motive literare. Sub acest aspect gîndirea sa este foarte apropiată de aceea a faimosului comparatist rus, A. Veselovski, autorul teoriei «motivelor migratoare». Ceea ce se poate logic deduce din teoria lui Veselovski, după care toate motivele literaturilor lumii provin din tradiţia folclorică şi din preistorie, este faptul că acestea sînt limitate. În acest fel, motivele pot fi considerate «material gata de folosit» ; ele sînt totdeauna la dispoziţia artiştilor şi nu sînt «un produs al imaginaţiei» lor" (Pomorska, 1968, p. 36).

Tot în ceea ce priveşte conceptul de „motiv", utilizat de Veselovski ca unitate de măsură narativă, vom aminti că el a fost apoi substituit de către Vladimir Propp cu conceptul de „funcţie" (Propp, 1966, p. 26). Şi tot ca elemente ale materialului pot fi citate : „fabula" formaliştilor (fie chiar în limitele indicate de C. Segre, 1974, p. 14) care, după expresia lui V. Erlich (*op. cit.*, p. 260) „desemnează tocmai elementele fundamentale ale povestirii, suma întîmplărilor de povestit, într-un cuvînt «materialul pentru construcţia tramei narative»", şi, în fine, „schema compoziţională unitară" sau „modelul" lui Propp (*op. cit.*, p. 219). La Propp este foarte clară conştiinţa separării între cele două planuri — *langue* şi *parole*. Primului îi aparţine „schema compoziţională unitară" sub formă de material (sau semn) care face parte dintr-un anumit tip de tezaur sau „cod" etnografic şi, ca atare, corect numit „model" (*pattern*). Celui

de-al doilea îi aparţin în schimb diferitele „subiecte" sau „trame" care realizează potenţialităţile în „schema compoziţională unitară".

5

Existenţa unui sistem literar constituit dintr-un ansamblu de semne de diverse tipuri pare deci subînţeleasă în teoria formaliştilor ruşi. În fapt, ea a fost restrînsă mai ales la sfera literaturilor populare, a producţiei folclorice.

Aceasta, spre exemplu, e poziţia asumată de R. Jakobson şi P. Bogatîriov într-un studiu remarcabil din 1929, unde opera folclorică este raportată la existenţa unei *langue* sau convenţii sociale, în timp ce opera literară ar reprezenta un fapt de *parole* independent de orice model extern. De aici necesitatea, tot după Jakobson şi Bogatîriov, de a distinge între metodologiile folosite şi, mai cu seamă, de a evita „transpunerea metodelor şi conceptelor derivate din cercetarea materiei literare la domeniul folcloristicii" (p. 234 în versiunea italiană). Propp, în schimb, se întreabă dacă e posibil să se transfere (în sens invers decît Jakobson şi Bogatîriov) metodele folosite în studiul basmului fantastic la operele literaturii culte şi conchide că astfel de metode pot fi aplicate numai în cazul „elementelor repetabile", în timp ce tot restul trebuie analizat ca fruct al unui „miracol incognoscibil" (Propp, 1966, p. 227).

„E foarte posibil — scrie Propp — ca metoda de analiză a naraţiunilor după funcţiile personajelor să se dovedească utilă pentru studiul genurilor narative nu numai ale folclorului, ci şi ale literaturii. Cu toate acestea, metodele propuse în acest volum înainte de apariţia structuralismului, ca şi metodele structuraliştilor care aspiră la studiul obiectiv şi exact al literaturii, au şi ele limitele lor de aplicare. Ele sînt posibile şi profitabile acolo unde ne aflăm în faţa unei repetabilităţi la scară mare, cum se întîmplă în limbaj sau în folclor. Dar cînd arta devine cîmp de acţiune a unui geniu irepetabil, folosirea metodelor exacte va da rezultate numai dacă studiul elemente-

lor repetabile va fi însoţit de studiul acelui ceva unic la care noi pînă acum privim ca la o manifestare a unui miracol incognoscibil. Sub orice rubrică s-ar înscrie *Divina Commedia* sau tragediile lui Shakespeare, geniul lui Dante şi cel al lui Shakespeare sînt irepetabile şi nu pot fi înţelese cu metode exacte. Şi dacă la începutul acestei scrieri am reliefat afinitatea între legile studiate de ştiinţele exacte şi cele studiate de disciplinele umaniste, am vrea să încheiem reamintind diferenţa specifică dintre ele, fundamentală."

Argumentele lui Propp nu diferă substanţial de cele ale lui Jakobson şi Bogatîriov. Produsele folclorice comportă prezenţa unor convenţii sociale validate în timp şi, ca atare, acceptate de comunitatea de producători şi de consumatori ; prin aceasta, fenomenologia lor este omologabilă celei a „limbii" (*langue*). Operele literare reprezintă în schimb expresia unui dat individual, personal, ireductibil. Or, o astfel de diferenţă ar trebui să împiedice unificarea metodologiilor ce le corespund.

6

Obiecţia e serioasă chiar în măsura în care pare să pună sub semnul întrebării posibilitatea unei tratări semiologice a fenomenului literar. E drept că analizele cu orientare semiologică, mai ales în planul narativ, devin mereu mai frecvente de cîtva timp încoace. Însă tot atît de adevărat e şi faptul că lucrări de acest gen nu vor putea decît să provoace serioase suspiciuni, pînă cînd nu vor fi fost înlăturate acele obiecţii.

Roland Barthes, de exemplu, a sfîrşit prin a renunţa la oficiul fundamental al semiologiei ca „ştiinţă a semnelor" :

„Se zice că unii budişti, datorită ascezei, reuşesc să vadă un întreg peisaj într-un grăunte. Este ceea ce ar fi dorit să facă primii analişti ai povestirii, să vadă toate povestirile din lume (au fost şi sînt o mulţime) derivînd dintr-o singură structură : vom deduce, gîndeau ei, din fiecare povestire modelul ei, apoi

prin intermediul acestor modele vom construi o unică structură narativă, pe care o vom aplica (pentru verificare) la o povestire carecare: efort imens („Science avec patience. Le suplice est sûr“) şi la urma urmei inadecvat, deoarece în acest mod nu se mai înţelege cum un text se diferenţiază de un altul (...). Atunci trebuie să alegi: ori să situezi toate textele într-un du-te-vino demonstrativ, să le faci pe toate egale sub ochiul scrutător al unei ştiinţe indiferente, să le obligi să se confunde cu Copia din care apoi vor fi făcute să derive; ori să reaşezi fiecare text, nu zic în individualitatea sa, ci în jocul său...“ (Barthes, 1970, p. 9)

Obiecţia lui Barthes este încă de ordin pur literar. Totuşi cusurul pe care-l deplînge nu depinde atît de metoda de lectură, cît de tendinţa majorităţii criticilor de a-şi limita investigaţia la reconstituirea „Copiei“. Confuzia sau ecumenicitatea sistemelor este pe de altă parte o supoziţie esenţială a oricărei cercetări cu caracter tipologic, care are tendinţa de a favoriza recunoaşterea „diferenţei“ invocate de Barthes. Din acest punct de vedere nu e limpede pe ce s-ar fonda „diferenţa“ dacă în analiza operei nu avem la dispoziţie un termen de confruntare, adică tocmai „Copia“ (modelul sau exemplul) din care derivă opera.

Miezul problemei stă în opoziţia dintre conceptele de „repetabilitate“ şi „originalitate“ raportate respectiv la poezia orală şi la poezia cultă. În viziunea tradiţională acestea se exclud reciproc; ca dovadă, Jakobson şi Bogatîriov, de exemplu, consideră aceste experienţe ca două „categorii“ de sine stătătoare. În realitate, la drept vorbind, între „repetabilitate“ şi „originalitate“ nu există graniţe precise, ci o lentă şi insensibilă scădere a dozărilor interne, măsurabile numai pe plan cantitativ sau de-a dreptul statistic şi nu, desigur, calitativ, cum în general se crede pe baza concepţiilor clasice asupra naturii actului poetic. O astfel de constatare a cîştigat tot mai mult teren în gîndirea de după ultimul război mondial, mai cu seamă în lumina celeilalte probleme, cu mult mai importante, de a vedea dacă e posibil să se restabilească unitatea reală a culturii noastre.

Jakobson şi Bogatîriov (1929) vorbesc despre „cenzura preventivă a comunităţii“ în folclor, dar nu exclud nici

faptul că scriitorul însuşi suportă exigenţele unei asemenea cenzuri sau, cel puţin, că poate să ţină cont într-o oarecare măsură de „exigenţele mediului". Condiţionările constituie tema fundamentală pe care Jakobson şi Bogatîriov îşi întemeiază demonstraţia. Atîta doar că „libertatea" şi „independenţa" operei literare sînt mai mult postulate decît demonstrate. Natural, se va recunoaşte că daturile, adică „semnele" din care se compune tradiţia literară sînt mult mai numeroase şi, mai ales, mai puţin formalizabile decît cele din producţia populară. Dar, cu aceasta, deosebirea nu trece dincolo — cum spuneam — de planul pur statistic, cantitativ, şi universul semiotic la care recurg operatorii, fie în domeniul „poeziei culte", fie în cel al „poeziei populare" este practic acelaşi. În orice mod s-ar pune problema, nu se poate nega că ipoteza formulată mai sus îşi găseşte o largă justificare în studiile privind comunicarea de masă odată ce factorul comunicare s-a extins la toate tipurile de activitate umană. Atît reproducătorul (dar formularea apare de acum improprie), care aparţine tradiţiei etnice, cît şi scriitorul, care aparţine tradiţiei literare, se supun aceluiaşi gen de condiţionări, cu o singură diferenţă, că conştiinţa unor asemenea condiţionări e adesea mult mai ridicată în sfera producţiei etnice decît în cea a literaturii.

Reducerea literaturii la sociologie e una dintre cuceririle cele mai interesante ale culturii secolului al XX-lea în realizările sale de vîrf, cea fonologico-structuralistă şi cea semiologică. Atît Propp, Jakobson, cît şi mulţi alţi cercetători interesaţi de analiza sistemelor de semne, nu par să fi prevăzut o asemenea dezvoltare. Dimpotrivă, ei au împiedicat-o în fel şi chip, confirmînd în consecinţă imaginea unei *culturi* divizate şi contradictorii. Tendinţa sectoarelor celor mai avansate, dar prin aceasta nu neapărat mai „angajate", merge însă în sens diametral opus. Dacă trebuie menţinută opoziţia *langue/parole*, care încă defineşte mai bine decît oricare alta dinamica *culturii* chiar şi în aspectele ei specific artistice, va trebui s-o rezervăm pe prima (*langue*) universului semnelor literare, ca ansamblu de materiale utilizabile pentru elaborarea unor anume tipuri de discurs (enunţuri şi

mesaje) independent de orice distincție istorică, sau pur sociologică, între produsele folclorului și cele ale tradiției literare ; în schimb, pe a doua (*parole*) atît realizărilor din cîmpul „poeziei culte" cît și celor din cîmpul „poeziei populare". În această perspectivă vom fi deci înclinați (printre altele în acord cu cercetătorii școlii din Tartu și în primul rînd cu I. Lotman) să admitem existența „semnelor literare" nu neapărat limitate numai la cîmpul literaturii, ci comune și altor tipuri de activitate *culturală*.

7

Or, ne-am putea întreba dacă în tradiția literară există elemente comparabile cu „semnul" ca sumă de semnificat și semnificant, și dotate cu proprietățile acestuia.

Primele date care ne vin în minte sînt cele formale, ale structurii fonice, ale rimei, ale versului (de pildă de opt, zece, unsprezece silabe), ale „genurilor" literare, ale figurilor retorice etc. Va fi de ajuns totuși un minim de atenție pentru a ne da seama că asemenea elemente constituie pure abstracțiuni, scheme *lipsite de semnificat* și tocmai de aceea nu pot fi omologate cu conceptul de „semn". Același lucru s-ar putea spune despre „genurile" literare care sînt de regulă legate de situații atît de generale (de exemplu narațiunea, drama, poezia epică etc.), încît se dovedesc practic permutabile și prin urmare greu de distins unele de altele.

Ceva mult mai asemănător „semnului" se poate găsi în sfera „personajelor", a motivelor (în sens mai general și nu în cel tehnic, propus de Veselovski, sau metodic, ca în cazul lui Doležel) a imaginilor și a temelor.

Omologarea personajului (*personnage*) cu „semnul" a fost deja făcută de Saussure în notele sale despre legendele germanice ale Nibelungilor și despre Tristan și Isolda (cf. Saussure, 1973 și Avalle, 1973). Acel *personnage* (sau *symbole* în terminologia lui Saussure), luat ca tip, comportă un anumit număr de atribute externe, de pildă numele (semnificant), și de caracteristici morale (semnificat). Pe lîngă

aceasta, „personajul“ se bucură de unele din proprietățile „semnului“ așa cum au fost ele descrise de Saussure însuși. El se definește înainte de toate în opoziție cu celelalte semne-personaj („poziția față de ceilalți“, v. Saussure, 1973, p. 29), cum s-ar zice, diferențial și negativ (la concluzii analoge a ajuns și Lévi-Strauss, 1960, pp. 25—26). În al doilea rînd, nu altfel decît semnele lingvistice, semnul-personaj este real numai în momentul în care e „vărsat în masa socială“, sau e „pus în circulație“ (cf. Saussure, 1973, pp. 28—29). Aceste formule (împreună cu o alta, analogă, care se găsește în Saussure, 1972 b, p. 277, nr. 29 : „un obiect pus în circulație prin abandonarea originii“) amintesc expresiile folosite în această privință în *Cours* : „(...) acest principiu trebuie să se verifice și în legătură cu limbile artificiale. Cine creează una, o stăpînește atîta timp cît aceasta *nu e în circulație* (sublinierea ne aparține), dar din momentul în care își îndeplinește misiunea și devine bunul tuturor, scapă controlului“ (v. Saussure, 1968-EC 1268 și urm.). Cu alte cuvinte, și semnul-personaj e impersonal : aidoma cuvintelor, semnele-personaj odată puse în circulație se separă de matrice (*origine*) și devin proprietatea tuturor. În fine, semnificantul, numele, e arbitrar, întrucît aceleași caracteristici morale și aceleași acțiuni pot fi atribuite unor indivizi cu stare civilă diferită (cf. totuși Hamon, 1972, pp. 107—108).

8

Un discurs critic foarte asemănător s-ar putea face pentru motive, imagini și teme. Fiecare dintre aceste elemente, într-adevăr, cum am demonstrat în altă parte (v. Avalle, 1974, pp. 45—50), prezintă toate caracteristicile „semnului“, așa cum a fost definit de Saussure (v. § 1). În acest volum vom examina categoria „motivelor“, identificate aici cu macrosemnele narative de tipul, de pildă, studiat de Propp. Acestea într-adevăr, mai mult decît toate celelalte, permit un discurs coerent semiologic, fie în ceea ce privește

definiţia obiectului, fie în raport cu problema propriu-zis antropologică a aşa-ziselor „valori culturale".

Macrosemnul narativ este un semn complex articulat într-un anumit număr de „părţi componente" sau „unităţi narative" (avînd aici funcţia de „semnificant"), prin intermediul cărora se explicitează un „motiv" (cu valoare de „semnificat"). Aşadar, el se prezintă ca un enunţ, sau frază, dotat cu semnificat al cărui conţinut ne permite să-i circumscriem identitatea în universul „claselor" narative. (Propp, 1966, pp. 25 şi 105). Tipic este cazul „motivelor" din secvenţa *hybris-némesis* (azi „crimă şi pedeapsă") şi al acelor *contes d'adultère* medievale, amîndouă, între altele, bazate pe tema „nebuniei", cum s-ar zice în limbajul medieval, a încălcării unei interdicţii (sau tabu), sau chiar cea a „vîrstei de aur" — în mod normal bazate pe o anume „schemă compoziţională" *pattern* sau sistem, omologate de o lungă tradiţie literară şi provenind foarte adesea, după cum rezultă din *Motif-Index*-ul lui Thompson, dintr-o fază mult mai arhaică, dacă nu de-a dreptul din perioada mitopoietică.

Constatarea e importantă în măsura în care ne permite să depăşim aporiile lui Propp şi Jakobson (cf. § 5) şi să asociem pe calea indicată de Veselovski (cf. § 4), şi acum în urmă de Northrop Frye (1963), tradiţiile folclorice cu literatura. Ceea ce vom examina vor fi deci nişte semne *culturale* de aplicaţie literară. Analizele care vor deriva de aici vor putea fi deci definite cu cuvintele lui Frye (1963, p. 12), „un fel de antropologie literară, interesată de modul în care literatura este informată de categorii preliterare, ca ritualul, mitul, *folk-tale*". Pentru o mai mare claritate vom adăuga că în cazul nostru alegerea textelor nu a urmat un plan precis ; între altele, analizele reunite aici se eşalonează pe o perioadă destul de lungă, din 1966 („Ultima călătorie a lui Ulise") pînă în 1974 (... *de fole amor*). Acest lucru nu înseamnă totuşi că „motivele" aduse la lumină nu au o anume organizare sistematică, poate necăutată de Dante, dar implicită în materia însăşi, fapt demonstrat de un paragraf din Frye, unde aproape toate exemplele citate de el coincid în mod curios cu ale noastre :

„Cînd o mitologie *se transformă* (aceasta şi sublinierile următoare sînt ale noastre) în literatură, funcţia socială a acesteia din urmă, de a furniza societăţii o viziune imaginară a condiţiei umane, îşi găseşte originea directă în strămoşul ei mitologic. Ca urmare a acestui proces, formele tipice ale mitului devin convenţii şi genuri ale literaturii, şi numai atunci cînd convenţiile şi genurile sînt recunoscute drept caractere esenţiale ale formei literare raportul între literatură şi mit se impune ca atare. *Vîrsta de aur* (v. cap. IV) mitică devine atunci o convenţie pastorală, povestirile mitice despre iremediabila decădere a condiţiei umane procură convenţiile ironiei, ***sentimentul mitic al rupturii dintre puterea divină şi orgoliul uman*** (v. cap. II) devine convenţie tragică, ***miturile eroice*** (v. cap. III) furnizează convenţiile romanescului" (Frye, 1971, p. 497).

Raporturile dintre mit şi literatură se configurează deci în perspectiva lui Frye ca un proces de transformare, de trecere de la o categorie la alta. Într-adevăr, asemănările dintre cele două experienţe sînt mult mai profunde. Cum vom încerca să demonstrăm în capitolele ce urmează, elementele mitului şi ale tradiţiei folclorice trecute în literatură, dacă, în unele cazuri, *se transformă*, după Frye, în literatură, foarte adesea ele *se continuă* fără modificări substanţiale în ceea ce priveşte *identitatea* lor. Demonstrarea unei astfel de aserţiuni ne e procurată de rezultatele pe care le putem obţine cu instrumentele oferite de analiza semiologică a produselor culturale şi de morfologia „povestirii". Într-adevăr, aceste tehnici, permiţînd un studiu obiectiv şi exact al literaturii, ne relevă existenţa unor mărimi constante apte să fondeze omologii structurale între „povestiri", chiar foarte îndepărtate unele de altele, să le definească *identitatea* şi deci să recunoască existenţa unor „motive" recurente în diverse culturi la cele mai diferite nivele de realizare practică.

O astfel de *identitate* este încredinţată în practică:

(I) tipologiei părţilor componente sau a unităţilor narative şi a secvenţelor care se constituie ca părţi ale sistemului sau *pattern*-ului unor astfel de elemente (aici identificate, cum s-a spus, cu conceptul de macrosemn narativ) şi

(II) ordinii lor (sintaxă).

Să începem cu primul punct. În baza postulărilor lui Propp, noi identificăm de regulă „părţile componente" sau „unităţile narative" cu *funcţiile* sau acţiunile personajelor. Prin definiţie, funcţiile sînt mărimi constante ; prin urmare, trebuie distinse de celelalte componente ale naraţiunii, adică :

(A) nomenclatura şi atributele personajelor,

(B) elementele de legătură,

(C) motivaţiile şi

(D) formele de apariţie a personajelor,

care sînt în schimb mărimi variabile (Propp, 1966, pp. 26, 93 şi 102—103).

Natural, trebuie ţinut cont şi de personaje sau *dramatis personae* care, după Propp, trebuie identificate numai în baza rolului lor şi al căror aspect exterior (nume şi atribute) se poate „transforma" în dependenţă de factori cu caracter sociologic (în basme şi legende, de exemplu) sau pur şi simplu individual (în literatură).

Pentru basme şi legende se va putea urmări schema următoare, dedusă de Pierre Maranda din cunoscutul articol al lui Propp, „Transformarea basmelor fantastice" (în *Poetika*, Leningrad, 1928 ; ed. italiană în „Formaliştii ruşi" îngrijită de Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, pp. 275 şi urm.) :

FUNCŢIUNE NUCLEARĂ	zmeu	răpeşte	suflet
TRANSFORMATOR	PERSONAJ SUBIECT		PERSONAJ OBIECT
REZUMAT			
Veche orăşenească	zmeu		prinţesă
Creştină I	diavol		prinţesă
Creştină II	diavol		fiica popii
Contemporană ţărănească	vrăjitor		fiica regelui

„Acestea — scrie Maranda — sînt unele dintre transformările acelor *terms* sau *arguments* (adică ale personajelor) care țin de funcția «răpirii» în povestirea populară ; cel care transformă este întotdeauna contextul sociologic — *le* («*milieu humain*») (Maranda, 1971, p. XIII). După cum se vede, în schema lui Maranda nomenclatura și atributele sînt cele care se transformă și care ne permit să reconstituim istoria și dezvoltarea acestei „clase" narative, în timp ce predicatul (funcția) rămîne fix, ca garanție a identității sale.

„Prin atribute înțelegem — scrie Propp — ansamblul tuturor caracteristicilor exterioare ale personajelor : vîrsta, sexul, condiția, înfățișarea și trăsăturile particulare etc. Atributele sînt acelea care conferă poveștii vioiciunea, frumusețea și farmecul. Cînd vorbești despre aceasta, te gîndești înainte de toate, natural, la Baba-Iaga («personaj al basmului rus : e vorba de o bătrînă dotată cu puteri magice, cu atribute nu tocmai constante», Propp, 1928, p. 12, n. 2) în căsuța ei, la balauri cu mai multe capete, la Ivan-fiu de împărat și la prințesa cea frumoasă, la caii năzdrăvani etc. Dar, după cum am văzut, în poveste un personaj poate fi lesne înlocuit de un altul. Astfel de substituiri au propriile lor motivări, de multe ori foarte complexe. Viața reală creează ea însăși noi și viguroase figuri, care sfîrșesc prin a lua locul vechilor personaje. Poezia epică a popoarelor vecine, literatura, religia, fie că e vorba de cea creștină sau de credințe locale, își exercită influența lor asupra basmului. Acesta păstrează în străfundurile sale urme ale păgînismului străvechi, obiceiuri și rituri arhaice. El se transformă treptat și chiar și aceste transformări, aceste metamorfoze, sînt supuse unor legi determinate. Toate aceste procese dau naștere la un polimorfism în care e extraordinar de greu să te orientezi" (Propp, 1966, p. 93).

Pentru literatură, în schimb, va fi suficient aici să trimitem la cap. II al acestui volum, unde „motivul" pe care am convenit să-l denumim *hybris-némesis* și pe care Frye

îl identifică cu „sentimentul mitic al excluderii reciproce dintre puterea divină şi orgoliul uman", comportă numeroase variante în ceea ce priveşte nomenclatura şi atributele personajelor, începînd cu protagonistul, rînd pe rînd identificat cu Alexandru cel Mare, Ulise, Perceval etc. În concluzia acestei discuţii, vom putea deci să afirmăm că :

(I) mărimile constante fundează sistemul narativ sau *pattern*-ul („compoziţia unitară" . sau „schema compoziţională unitară", după Propp, 1966, pp. 121 şi 216) şi că

(II) în schimb mărimile variabile, însumate cu mărimile constante alese de narator (operator) caracterizează „structura" sau „intriga" (v. § 4 şi Propp, 1966, p. 121) povestirii.

În ceea ce priveşte mărimile constante, noi vom continua să ne servim de terminologia lui Propp şi le vom da numele de *funcţii*. Aceasta chiar dacă au fost propuşi, de pildă în SUA, alţi termeni, ca *narem* sau *motifem* : primul de Eugene Dorfman (*The Narreme in The Medieval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structures*, Toronto, University of Toronto Press, 1969) şi cel de-al doilea de către Alan Dundes („Structural Typology in North American Indian Folk Tales", în *Southwestern Journal of Anthropology*, 19, 1963, pp. 121—130, retipărit în *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, N. J. Prentice Hall, 1965).

În privinţa celui de-al doilea punct, s-a spus că ordinea în care sînt dispuse funcţiile constituie un alt element important de identitate. Precum e demonstrat de Propp, „succesiunea funcţiilor este întotdeauna identică" (Propp, 1966, p. 28). Nu toate funcţiile unui *pattern* narativ sînt întotdeauna prezente în toate „subiectele" care corespund acelui *pattern* ; aceasta însă nu înseamnă că funcţiile nu se „implică" pe rînd, că, în sfîrşit, unei funcţii nu îi urmează aceea care în mod logic derivă din ea (Propp, 1966, p. 69) şi că ordinea nu este mereu aceeaşi, cu excepţia unor mici variaţii (*op. cit.*, p. 114).

9

Operaţia cea mai delicată constă în analiza şi „descompunerea“ fiecărei „intrigi“ în parte. În legătură cu acest lucru s-ar putea aminti observaţiile făcute de A. Martinet asupra dificultăţilor pe care începătorii le întîmpină de obicei în identificarea fonemului şi care ar putea fi extinse la celălalt concept de „parte componentă“ a *pattern*-ului datorită caracterului lor funcţional comun (v. demonstraţia în cap. VI).

„O formaţie literară cum este în genere aceea a lingviştilor şi chiar a etnologilor nu e capabilă să facă imediat accesibilă operaţia de abstractizare implicată în analiza fonologică (...) învăţămîntul tradiţional pregăteşte foarte bine elevii pentru folosirea abstracţiunilor, dar destul de rău pentru operaţia propriu-zisă de abstractizare. Puşi în faţa unei realităţi concrete extrem de complexe, mulţi tineri dintre cei mai inteligenţi se simt dezorientaţi. Prea avizaţi pentru a alege la întîmplare un aspect sau altul al realităţii, ei preferă să se refugieze în domeniul abstracţiunilor gata făcute, pentru că le lipseşte fie antrenamentul, fie indicaţiile care-ţi permit să izolezi, în masa infinită a faptelor, pe acelea care singure, în cadrul sferei lor de interes, sînt hotărîtoare şi pertinente“ (Prefaţă la *Principes de phonologie*, de N. S. Trubeţkoi, trad. de J. Cantineau, Paris, Klincksieck, 1949, ed. I, 1957, ed. II, p. Xj.).

Prin urmare, dacă ne-ar întreba cineva în ce mod trebuie să se procedeze la o astfel de „operaţiune abstractivă“ sau descompunere a subiectului, răspunsul cel mai satisfăcător, cel puţin în baza practicii lui Propp, ar putea porni fără îndoială încă o dată de la indicaţiile lui Saussure relative la aşa-zisa „analiză delimitativă“ a conţinutului (semnificat) adică, aşa cum a fost observat tot de către Saussure, privitoare la recunoaşterea „unităţilor“ lingvistice sau a „semnelor“, în relaţie cu semnificatul sau conţinutul semantic al enunţului. Şi iată cîteva din avertismentele date de Saussure în legătură cu acest fapt :

„Semnificatul este cel care permite delimitarea cuvintelor în şirul vorbirii (Saussure, 1968, EC 1802; II R. 41). Valoarea însăşi este aceea care va decide în privinţa delimitării: unitatea nu e delimitată apriori; iată ceea ce este specific limbii (*op. cit.* — EC 1862; II R 52). Gîndirea este aceea care delimitează unităţile; sunetul singur nu le delimitează apriori; există mereu un raport cu gîndirea (*op. cit.*, EC 1968, II R 75). Nu se pot stabili unităţile decît prin semnificat şi viceversa (*op. cit.*, — EC 2135; II R 86). Aceste unităţi nu sînt date direct de aspectul fonic; e necesar să li se asocieze ideea (*op. cit.*, EC 1708; II R 33). Nu există alte mijloace decît acela de a cerceta cu atenţie gîndirea care însoţeşte semnul. Diviziunile introduse sînt valabile pentru ambele planuri: înlănţuiri sonore şi idei. Ele sînt lingvistice (*op. cit.*, EC 1719; III C 291). Cel care delimitează este *semnificatul*" (*Morphologie*... R6 cit. Godel, 1957, p. 215).

Deci dacă prin „povestire" sau macrosemnul narativ înţelegem un enunţ compus dintr-un număr *x* de părţi constituente (Propp, 1966, vorbeşte de „părţi componente" pp. 25, 26, 30, 105, „elemente" — pp. 108, 116, 121, „părţi fundamentale", p. 27, „părţi constitutive", pp. 98, 106, sau chiar despre „componenţi", pp. 76, 81, 102) puse pe o axă sintagmatică şi legate între ele prin raporturi cu caracter „de determinare" (Doležel, 1972, pp. 63—64, a se vedea mai jos cap. III) sau, dacă vrem, de „implicaţie directă" (expresia este a lui F. Meletinski, „L'étude structurale et typologique du conte", în Vl. Propp. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 207), este evident că recunoaşterea unor astfel de componente nu poate avea loc decît în baza analizei conţinutului său. Însă această operaţie odată dusă la bun sfîrşit, conţinutul nu mai are nici o importanţă şi va fi uitat complet (lucru deja prevăzut de Şklovski; cf. Ferrari-Bravo, 1973, p. 101). Ceea ce contează de aici înainte este morfologia obiectului („povestirea" sau macrosemnul narativ) în mod independent de semnificaţii, aşadar, modul în care se manifestă structura povestirii înseşi. Operaţiile care urmează sînt cele cunoscute. Mai întîi se compară diferitele structuri (sau „subiecte" — ale obiectelor aparţinînd aceleiaşi „clase" sau „motiv"), pentru a vedea care sînt „ele-

mentele" pe care le au în comun. Dacă analiza revelă prezența unui număr congruent de părți constituente, toate puse în aceeași ordine sau aproape, se poate conveni cu siguranță (1) că aceste părți constituente reprezintă, folosind terminologia lui Martinet, elementul „pertinent" pe care-l căutam și (2) că structurile respective trimit la o formulă sau schemă compozițională, la un *pattern* narativ prin urmare, ce trebuie situat în universul „modelelor" literare. Toate celelalte structuri care nu satisfac această cerință vor trebui fără îndoială să fie înlăturate din *corpus*.

Sistemele narative (semnificanți), atunci cînd se referă la „motive" specifice (semnificați), fac parte din sistemul general al semnelor culturale de aplicație literară. Atare sisteme constituie pentru fiecare povestire în parte niște unități de măsură (Propp, 1966, p. 70), niște parametri. După cum ne explică Propp (*op. cit.*, p. 70), în același mod în care

„obiectele materiale pot fi confruntate cu un metru care ne indică dimensiunile, fabulele (deci povestirile) pot fi măsurate după schemă, care le va da o precisă determinare. Această operație odată executată, vom putea să stabilim și raporturile care există între ele. Este de prevăzut că, datorită acestui fapt, problema *afinității* dintre povești, cea a subiectelor și a variantelor, va putea găsi o nouă soluție".

Or, tocmai în acest spirit vom încerca, în capitolele ce urmează, să reconstituim prin analiza unui anumit număr de episoade ale *Comediei* lui Dante, în raport cu alte povestiri aparținînd aceleiași „clase", *pattern*-ul narativ care stă la baza ei. Cercetarea nu va mai fi una de „izvoare", ci de „sisteme", și ne va permite în sfîrșit să calculăm cu mai mare precizie tipul de „limbă" la care trimit aceste experiențe cu totul particulare.

10

În distingerea semnelor după semnificatul lor, Eco enumeră între altele :

„*semnele univoce*, cele care ar trebui să aibă un singur semnificat, fără posibilitate de echivoc, cum se întîmplă cu semnele aritmetice. Un exces de univocitate ar fi dat de *sinonimie*, deci de situația în care două semne diferite trimit la același semnificat“ ;

și :

„*semnele echivoce*, cele care pot avea diverși semnificați, deopotrivă înregistrați ca fundamentali ; un exemplu de echivocitate este *omonimia*, unde același semn are doi semnificați foarte diferiți“ (Eco, 1973, p. 45).

Tocmai în acest sector, așadar, studiile adunate aci ambiționează să meargă mai departe pe calea fixată de Propp (v. § 8). Cum s-a văzut, transformările basmelor fantastice interesează de regulă mărimile variabile, raportul între semnificat și semnificant rămînînd practic neschimbat. Cum rezultă însă din cercetările efectuate în *corpus*-ul „motivelor“ reunite de Dante în *Commedia*, trecerea unui macrosemn narativ de la un sistem cultural sau de la un context sociologic la altul poate comporta și însemnate alunecări pe planul (raporturilor între semnificat („motiv“) și semnificant „schema compozițională“ sau *pattern*-ul narativ).

Un „exces de univocitate“ se observă, de exemplu, în istoria motivului „vîrstei de aur“ (cap. IV). Semnificatul, într-adevăr, a rămas identic în trecerea de la epoca clasică la cea creștină, dar „timpul“, în transformarea sa din „ciclic“ în „linear“, a provocat o modificare profundă a schemei compoziționale (semnificant). De fapt, în *Commedia* el pierde definitiv caracterul său primar opozitiv (paradigmatic) pentru a-și asuma unul nou, narativ (sintagmatic), care îi modifică profund aspectul exterior. Cele două scheme sînt sinonime, ajungînd astfel să confirme caracterul *arbitrar* al raportului dintre cele două nivele, al semnificatului și al semnificantului.

Același lucru l-am putea spune și despre fenomenul invers, controlabil în istoria motivului *fole amor* (cap. V). În acest caz, semnul trece de la universul cultural celtic și pă-

gîn la cel roman şi creştin. Schema compoziţională rămîne identică, dar semnificatul său comportă diferenţe substanţiale de situare semiologică : mai întîi în sfera motivului mai vast al „vînătorii tragice“ şi apoi în acela al „iubirii şi morţii“. Schema este echivocă şi cele două motive alternează liber în ea. Orice căutare de omologii între cele două nivele apare astfel exclusă, dacă nu de altceva măcar ca dovadă a naturii semnice a însumării lor.

O punere a problemei în acest fel pare să excludă apriori orice posibilitate din partea operatorilor individuali de a modifica datele tradiţiei. Aceste date scapă într-un fel controlului lor, fapt pentru care impresia este că ele, în loc să *vorbească* pe un plan de absolută sau numai relativă libertate şi creativitate expresivă, sînt, ca să zicem aşa, *vorbite* de sistemul semnic în care operează.

Saussure observase că semnele „nu pot fi modificate de indivizi, ci se perpetuează în afara lor“ (Saussure ; 1968, EC 280 ; II R 17), cu alte cuvinte, nu pot fi corectate sau modificate în virtutea unui act reflex, conştient, de voinţă. E adevărat că aceste sisteme se modifică în cursul timpului. Cu toate acestea, transformarea sistemelor are loc în baza propriilor lor legi, drept care „propunerile de modificare“ avansate de indivizi au posibilitatea să se impună ca „modificări“ numai dacă se încadrează, sau, mai bine zis, dacă sînt tolerate sau admise de către legile care reglează funcţionarea sistemului. Mii de „propuneri de modificare“ a sistemului sînt avansate zilnic de către operatorii individuali ; dar puţine sînt cele care, consimţite de către condiţiile sistemului însuşi, au posibilitatea de a se afirma în mod mai mult sau mai puţin durabil.

Încă de la formularea propusă de Naville (1901, pp. 103—106) rezulta că „semiologia este o parte esenţială a sociologiei“. Aceasta nu înseamnă, cum va observa Saussure mai tîrziu, că semiologia şi mai ales lingvistica, ce constituie unul dintre sectoarele ei cele mai importante, nu există şi pe cont propriu datorită caracterului foarte particular al sistemelor lor.

„[...] cînd ne dăm seama — citim în *Cours* (1972 a, p. 27) că semnul trebuie să fie studiat din punct de vedere social, avem în vedere numai acele trăsături ale limbii care o leagă de alte instituții, de acelea care depind mai mult sau mai puțin de voința noastră. Și în felul acesta se ratează obiectivul, pentru că se pierd din vedere caracterele care aparțin numai sistemelor semiologice în general și limbii în particular. Faptul că semnul scapă mereu într-o oarecare măsură voinței individuale sau sociale este caracterul său esențial ; dar tocmai de acest caracter ne dăm seama mai puțin la prima vedere."

Perspectiva semiologică se izbește de anumite convingeri înrădăcinate ale noastre, care datează cel puțin din epoca romantică, după care valorile poetice se măsoară în baza a ceea ce astăzi s-ar putea numi „îndepărtarea de normă". Noi considerăm, prin tradiție sau prin educație, că ceea ce contează în domeniul artistic este originalitatea, libertatea de invenție, unicitatea, individualitatea stilului. Această concepție despre artă s-a perpetuat în critica stilistică a lui Leo Spitzer de pildă, în teoriile formaliste ale „extraneităţii", în analizele de statistică lingvistică şi stilistică şi chiar în însăşi teoria informaţiei unde, după cum se ştie, cantitatea de informaţie şi probabilitatea semantică sînt mărimi invers proporţionale.

În realitate, opoziţia este mai mult aparentă decît reală. Cîmpul de interes al semiologiei este *la langue*, fenomen, prin definiţie, cu caracter impersonal, general. Critica tradiţională este în schimb interesată de realizarea individuală a potenţialităţilor expresive imanente în *langue*, prin urmare de *parole*. Cum am mai avut prilejul să observăm (cf. § 6), semnele exclusiv literare sînt foarte rare. În majoritatea cazurilor e mai corect să vorbim de „semne culturale" utilizabile atît la nivel literar, cît şi la nivel filosofic, moral, comportamentistic etc. Pe de altă parte, dacă literatura are o specificitate a sa, aceasta provine nu atît din organizarea sa semiologică, cît mai degrabă din natura particulară („structura") obiectului artistic şi din unele proprietăţi ca rima, măsura versului, figurile retorice etc., al

căror statut nu se poate în nici un fel defini semiologic (v. § 7).

Încheind, vom spune deci că importanța lui Dante, ca și a oricărui alt poet, nu se măsoară numai pe baza gradului său de fidelitate față de limbajul epocii sale (adică față de „ce"). Ea depinde și de modul în care a elaborat acest limbaj („cum"). Dar aici nu mai este vorba de o problemă de ordin semiologic, ci mai curînd de una specific structurală, tocmai în măsura în care e aplicată la aprecierea „literarității" fiecărui text poetic în parte.

Și dacă cele două perspective trebuie menținute cu rigurozitate distincte, cel puțin în primă instanță, ele vor trebui să fie și armonizate la sfîrșit în vederea unei „lecturi" de data aceasta cu adevărat *globale* a operei de artă.

II

ULTIMA CĂLĂTORIE A LUI ULISE

1

„Hic sane Ulixes, filius Laertae, Penelopae maritus fuit qui filios habuit Telemachum ex Penelope, ex Circe vero Telegonum a quo etiam inscio, cum is ipse patrem quaereret, occisus est, huic Ulixi primus Nicomachus pictor pilleo caput texisse fertur. huius post Iliense bellum errores Homerus notos omnibus fecit, de hoc quoque alia fabula narratur nam cum Ithacam post errores fuisset reversus, invenisse Pana fertur in penatibus suis, qui dicitur ex Penelope et procis omnibus natus, sicut ipsum nomen Pan videtur declarare; quamquam alii hunc de Mercurio, cui in hircum mutatus cum Penelope concubuerat, natum ferunt. sed Ulixes, posteamquam deformem puerum vidit, fugisse dicitur in errores, necatur autem vel senectute vel Telegoni manu aculeo marinae beluae extinctus, dicitur enim cum continuo fugeret, a Minerva in equum mutatus." [1]

În această glosă, la versul 44 din cartea a II-a a *Eneidei*, Servius enumeră unele dintre ipotezele care încă din epoca cea mai veche fuseseră emise asupra morții lui Ulise. Între-

---

[1] „Acest Ulise, așadar, fiul lui Laerte, a fost soțul Penelopei. El avu doi fii, unul Telemah, de la Penelopa, și celălalt, Telegon, de la Circe; fu ucis de Telegon fără ca acesta să-și dea seama că era chiar tatăl său pe care îl căuta. Se zice că pictorul Nicomacus a fost primul care l-a înfățișat pe Ulise cu coiful pe cap. Homer făcu cunoscute tuturor aventurile lui Ulise după războiul troian. Tot despre Ulise se spun și alte istorisiri. Într-adevăr, se povestește că întorcîndu-se în Itaca, după călătoriile sale aventuroase, ar fi găsit în casa sa pe Pan, născut, se zice, din împreunarea dintre Penelopa și toți pețitorii, cum pare dovedit de însuși numele de Pan. Cu toate acestea, alții susțin că Pan s-a născut din Mercur, care s-ar fi unit cu Penelopa sub formă de țap. Se povestește pe lîngă acestea că Ulise, văzînd pocitania, ar fi fugit de acasă în noi călătorii și aventuri. Ulise moare, în fine, sau de bătrînețe sau de mîna lui Telegon, care l-ar fi ucis cu un vîrf de os de monstru marin. Se mai zice că în tîmpul fugii sale, ar fi fost transformat în cal de către Minerva."

barea dezbătută în școli (pentru care se trimite la A. Hartmann, 1917) împreună cu alta strîns legată de aceasta, și anume dacă Ulise a călătorit numai în lumea cunoscută, cum susține Aristarh, sau și în afara ei, după tezele lui Crates, își are izvorul, cum a fost demonstrat de W. B. Stanford, în amplul său studiu asupra lui Ulise (1954), în obscurele și ambiguele cuvinte cu care Tiresias îi prezice viitorul eroului în cîntul al XI-lea al *Odiseii*, și mai ales în aluzia la un nu prea bine explicat ϑάνατος ἐξ ἁλός (moarte din mare.) Explicația nu exclude, evident, ca multiplicarea conjecturilor în această privință să depindă de caracterul lui Ulise însuși, personaj controversat, cum puține există, atît în viața sa publică, cît și în cea privată, în jurul căruia e deci natural să se fi închegat legendele cele mai diverse și judecățile cele mai opuse. Din acest punct de vedere, e chiar foarte probabil că acumularea variantelor este indiciul nu atît al unei zădărnicii filologice, cît mai degrabă al senzației, de data aceasta foarte reală, judecînd cel puțin după discuțiile în chestiunea respectivă, că Homer nu ar fi spus tot adevărul. Poate că nu a fost suficient reliefat faptul că problema a avut totuși un destin literar propriu, deși restrîns, în lumea latină, începînd cu Tibul *Panegiricus Messala*, 79—81) :

„Atque haec seu nostras inter sunt cognita terras,
fabula sive novum dedit his erroribus orbem,
sit labor illius, tua dum facundia maior..." [1]

la care a devenit imagine topică indicînd problema ca insolubilă, ori, mai rău, ca cercetare oțioasă. Aulus Gellius, de exemplu, enumeră printre *mera miracula* (adevărate minuni) niște mărunte chestiuni erudite conținute într-o carte împrumutată de la un cunoscător pentru a se servi de ea după bunul plac în *Noctes* (*Nopțile*), printre care acea „utrum ἐν τη ἔσω ϑαλάσση Ulixes erraverit χατ' Ἀρίσταρχον an ἐν τῇ ἔξω

[1] „Apoi, fie că aceste aventuri au avut loc în pămînturile noastre, fie că legenda a plasat călătoriile sale într-o altă lume..."

χατά Κράτητα“[1] (*Noctes*, XIV vj, 3). Seneca, la rîndul său, nu ascunde o anumită plictiseală pentru curiozităţi de felul acesta, „non vacat audire, utrum inter Italiam et Siciliam iactatus sit an extra notum novis orbem, neque enim potuit in tam angusto error esse tam longus“ [2] (*Epistolae ad Lucilium*, 88, 7) şi se opreşte hotărît asupra „moralei“ poveştii, asupra acelor *errores* şi *tempestates* spirituale. Cu totul alta este însă poziţia lui Dante ; chiar dacă povestea sau „materia“, ca să folosim terminologia lui Chrétien de Troyes, are un „sens“, impresia ce derivă dintr-o primă lectură liberă a povestirii este că poetul a optat pentru „materie“, lăsînd eventual cititorului sarcina (ocazie de care nimeni, începînd cu cei mai vechi comentatori, nu a pierdut prilejul să profite) de a decide între diferitele „sensuri“ posibile, literal, moral, alegoric, anagogic. Din acest comportament opus — a nu se uita că Dante în momentele sale de mare abandon nu e numai filosof, ci şi, sau mai ales, poet — se naşte în esenţă povestirea ultimei călătorii a lui Ulise. Şi dacă, în sfîrşit, Dante a născocit cu adevărat întîmplarea povestită în cîntec „propter aliquod propositum ostendendum“ (pentru a demonstra o anumită idee), cum pretinde Benvenuto da Imola, va trebui să recunoaştem că pasiunea pentru „materie“ a fost atît de puternică încît a făcut să treacă pe al doilea plan această „intenţie“, cum dealtfel e confirmat de discuţiile mereu reluate asupra „sensului“ povestirii.

2

Prin urmare, Dante a hotărît să răspundă, în a doua parte a cîntului al XXVI-lea al *Infernului*, la întrebarea lăsată în suspensie de Servius în comentariul, bine cunoscut de

---

[1] „dacă Ulise ar fi călătorit pe marea interioară după Aristarh, sau în cea exterioară, după Crates“.

[2] „nu merită osteneala să ascultăm dacă (Ulise) a fost aruncat (în marea aflată) între Italia şi Sicilia sau în afara lumii cunoscute de noi şi, de fapt, nu s-ar fi putut face „călătorii atît de lungi într-o zonă atît de restrînsă.“

el, al operei majore a maestrului său : unde și cum a murit Ulise. Și alegerea operată de Dante printre diferitele soluții posibile

ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi"[1]

în evident contrast cu aceea a variantei celei mai răspîndite (Guido delle Colonne, de exemplu), nu e întîmplătoare sau pur și simplu datorată neștiinței, ci răspunde, după cum vom vedea, unei intenții precise, care are echivalente în alte zone, de o poezie nu mai puțin înaltă, de pildă în episodul lui Buonconte, inspirat de o la fel de mare și lămurită pasiune pentru ceea ce s-ar putea numi „romanescul" (fără prejudiciu pentru „sensurile" secundare, metaliterare). Cum s-a observat deja nu o dată, legendele și povestirile se hrănesc adesea din misterioasa dispariție a protagonistului. Numeroși eroi își datorează faima sfîrșitului lor enigmatic (să ne amintim, de exemplu, pe un alt plan, de istovitoarea căutare a cadavrului lui Manfredi după bătălia de la Benevento, dacă nu de altceva, măcar pentru a evita echivocurile...) și fantezia populară se exercită de preferință asupra zonelor rămase în umbră, asupra amănuntelor controversate. Apoi acesta e unul dintre motivele în care se complace cel mai mult capriciul narativ al lui Dante și care se regăsește identic, cum am mai spus, în episodul lui Buonconte unde povestirea morții sale e stimulată de o întrebare analogă :

„Qual forza o qual ventura
ti traviò sì fuor di Campaldino,
che non si seppe mai tua sepultura ?"[2]

---

[1] „îmi spuie unu-n larg cutreierînd, pe ce meleaguri moartea și-a aflat ?" (*Infernul*, București, E.P.L.U., 1965, v. 83—84). Traducerile din Dante aparțin Etei Boeriu (N.T.).

[2] „Ce forță-ori întîmplare, îi spusei, / departe-hăt te-au dus de Campaldin, / încît mormîntul nu-ți aflară-ai tei ?" (*Purgatoriul*, v. 91—93).

Observația de mai sus nu înseamnă că în această legendă avem de-a face cu un soi de adaos lăturalnic sau cu lipsa de idei. Pentru Dante, a forța limitele biografice ale unui secret „dus în mormînt", a clarifica detaliile unei întîmplări excepționale (Francesca, Ugolino, Manfredi etc.), și, mai presus de toate, a pătrunde misterul morții, momentul cel mai intim, dar prin aceasta nu mai puțin solemn și exemplar, în fantezia medievală, pentru viața unui om, exprimă întotdeauna o onestitate artistică și constituie în același timp mijlocul cel mai bun pentru a pune la încercare adevărul personajelor sale. Tehnica constă de obicei într-o interogare, dacă se poate spune așa, a protagonistului întîmplării și obținerea chiar din gura lui a versiunii autentice a unui episod, chiar și delicat, care a stîrnit curiozitatea, bîrfa sau, în mod mai general, gustul pentru fabulos al contemporanilor. Dante se hrănește din faptul divers, dar faptul său divers atinge nu o dată eternul. În această privință povestirea lui Ulise nu diferă, așadar, de altele de același gen, și de aceea va trebui să fie citită și interpretată în lumina celei mai intime, conștiente și riguroase vocații a lui de narator (chiar și de specia cea mai modestă, ca să fiu mai clar, a poveștilor despre care se vorbește în cîntul al XV-lea al *Paradisului*, dar, cum vom vedea, nu numai a acelora).

3

„«Pierdut» ! Iată — scrie Rajna (1920, p. 224) — o vocabulă «tehnică», putem spune, a romanelor în proză ale Mesei Rotunde care corespunde așa-zisei *Queste* (*Quête*), în italiană *Inchiesta*, în spaniolă-portugheză *Demanda*. Se întreprinde o *Quête* (căutare), precum a acelui *Saint Graal*, a cavalerilor de seamă sau chiar încoronați, care, antrenați în aventură, intrați în păduri, nu au mai dat semn de viață și despre care se are temerea sau se crede — a se nota aceasta pentru Dante — că sînt morți. Se pierd în acest fel și sînt obiectul unor *Quêtes* Arthur, Meliadus, Lancelot, Gauvain, în *Tristan* și în *Lancelot*..." Numai flerul unui ci-

titor asiduu şi expert al materiei „romaneşti" (şi „epice") medievale putea să desprindă din contextul riguros teologic şi edificant al poeziei danteşti un dat cultural atît de precis. După cum se ştie tehnicianul, nu e întîmplător în poemul dantesc, găsindu-şi un corespondent în alţi termeni de acelaşi gen şi, ceea ce contează şi mai mult, raportaţi la situaţii analoge, cum ar fi de exemplu verbul „a se abandona" (*Infernul*, cîntul II, v. 34) — a se vedea *Fatti dei Romani* (*Faptele Romanilor*) în vulgarizarea riccardiană, „De-acu-nainte mă las la voia întîmplării şi mă încumet în aventură" —, cu aceasta însă nu se poate spune că indicaţia apare mai puţin preţioasă în sensul unei eventuale localizări culturale a poveştii („povestirii") lui Ulise, mai ales dacă se are în vedere conţinutul acestor texte şi al altora înrudite cu ele, unde e vorba tot despre „aventuri" şi despre eroi pieriţi ca urmare a cutezanţei lor. Deoarece aici este vorba fără îndoială de o admirabilă „invenţie" a lui Dante, dar — şi în aceasta constă importanţa sugestiei lui Rajna — construită în întregime pe direcţiile unui „motiv" (macrosemn) care, după cum se va vedea, chiar dacă e de natură esenţialmente literară, prezintă şi caractere care trimit la experienţe extrem de arhaice.

Dimensiunea cu totul inovatoare a unei astfel de propuneri era menită, implicit, să dizloce problema „izvoarelor" (rămasă nerezolvată din cauza lipsei notorii a episodului narat de Dante, din tradiţia precedentă privitoare la Ulise), transferînd „materia" pe planul, altfel profitabil, al „motivelor", nu a scăpat unor cititori (ca F. Forti, 1965, p. 516, căruia îi datorăm unele observaţii destul de pertinente despre „culoarea romanescă a peripeţiilor lui Ulise", a se înţelege ale lui Ulise cel dantesc) care s-au folosit de ele pentru a redimensiona, evident în limitele posibilităţilor oferite de trimiterea făcută în treacăt, rigidul teleologism exegetic al criticii danteşti, mai sensibilă la chestiunile de metodă propuse în epistola către Cangrande della Scala. Cu aceasta nu vrem să spunem că o astfel de critică nu a ajuns pe cont propriu la concluzii foarte asemănătoare, îngrijindu-se şi ea să substituie chestiunii „izvoarelor", considerată închisă, analiza „motivului" în raport cu alte locuri sau

situaţii congenere. Diferenţa rămîne totuşi, în sensul că, în timp ce pentru primii, indicaţia lui Rajna are o însemnătate tehnică concretă, chiar trecînd peste achiziţiile imediate, şi oferă numeroase prilejuri pentru o cercetare de fenomenologie literară aplicată, în schimb pentru o astfel de critică cuvîntul „motiv" sau, mai vag, „temă", are o semnificaţie extrem de generală şi serveşte numai pentru a justifica afinităţi sau, dimpotrivă, opoziţii ideologice variate, dincolo de orice raport specific formal (excepţie făcînd doar observaţiile întîmplătoare, oricum nefondate pe o analiză sistematică a faptelor). Or, ca o teză preliminară, va trebui spus că în cultura medievală orice „motiv", chiar în măsura în care e consacrat de o lungă tradiţie literară, are o schemă compoziţională precisă (*pattern*), respectă anumite legi ale compoziţiei, nu altfel, de pildă, decît unele categorii de povestiri sau poveşti ca acelea (aşa-zis „fantastice") studiate de Vladimir I. Propp (1928).

Pericolul, în acest caz, este cel al formulării unor definiţii prea cuprinzătoare. Pentru a rămîne în domeniul nostru, cînd se vorbeşte, cum face A. Micha (1966, p. 785), pentru Chrétien (şi nu numai pentru el) de o „thème du pays inconnu, solicitation à une aventure, qui sera pour le héros, à degrés divers, une révélation" [1], e clar că ne simţim autorizaţi să punem, cum s-a şi întîmplat, pe acelaşi plan călătoria lui Ulise cu cea a lui Enea de exemplu, a lui Pavel şi a lui Dante însuşi ; şi asta numai pentru că au în comun unele „părţi componente", de pildă călătoria ultramundană pe care e o „nebunie" (V. *Infernul*, II 35, VIII 91, XXVI 125 şi *Paradisul*, XXVII 83) s-o încerci fără ajutor divin — cu excepţia cazului cînd se izolează la sfîrşit o moralitate diferită. Procedeul, va trebui să recunoaştem, este legitim în sine şi, dealtminteri, îşi găseşte o confirmare lingvistică în utilizarea de către Dante în pasaje substanţialmente paralele, cum sînt chiar acelea din *Infernul* II (Dante) şi *Infernul* XXVI (Ulise), a aceluiaşi adjectiv : „nebun". Dante se teme ca nu cumva drumul său să fie „nebunesc"

---

[1] „temă a ţării necunoscute solicitare la o aventură, care va fi pentru erou, la nivele diferite, o revelaţie".

(v. 35), și nebunesc este pe de altă parte zborul[1] lui Ulise; interpretarea („sensul") adjectivului în al doilea pasaj nu poate, așadar, decît să derive din folosirea lui în primul (lucru de care se poate admite că Dante a fost conștient) — dar rămîne totuși îndoielnic dacă structura narativă („materia") poveștii, care este cea care contează cel mai mult din punct de vedere tehnico-literar, este un obiect chiar atît de irelevant încît să nu trebuie să i se dedice mai mult decît cîteva expresii pline de suficiență.

4

Într-adevăr, dacă vrem să ieșim din generalitatea analogiilor ideologice, utile numai pe planul înțelegerii textului, puțin pertinente însă pe cel operativ al activității literare, nu va fi poate de prisos, tot pe urmele indicațiilor oferite de Rajna, să studiem mai îndeaproape structura sau „subiectul" povestirii și să vedem dacă recunoașterea „motivului" nu comportă din întîmplare existența unor structuri sau „subiecte" analoge în sectoare chiar îndepărtate de tradiția literară contemporană sau antecedentă. Am folosit expresia „din întîmplare", pentru că nu înseamnă că cercetarea trebuie să ajungă în mod necesar la rezultate pozitive; mai e posibil ca Dante să fi „inventat" structura povestirii sale fără să fi recurs la precedente de nici un fel, după cum e posibil să se fi inspirat din narațiuni reconstituibile numai indirect cu materialele oferite de puținele opere ce ne-au parvenit. Oricum, dat fiind că în acest domeniu ceea ce importă e compoziția sau schema compozițională independent de numele protagoniștilor (liber permutabili după tehnica, foarte comună în evul mediu, a *transfert*-ului) și de calitatea detaliilor, vom încerca mai întîi să extragem din subiectul întîmplării părțile componente fundamentale (funcții și *dramatis personae*), care de fapt îi determină esența intimă. Pentru că o povestire nu e numai idee generală, ci

[1] „din vas și vîsle făcurăm aripi zborului smintit" (*Infernul* XXVI, v. 125—126).

(de multe ori chiar independent de ideea generală care se presupune subînţeleasă în ea) organism complex, prevăzut cu o dinamică internă proprie care tinde s-o individualizeze şi s-o distingă formal (sau structural) de altele, chiar asemănătoare din punct de vedere ideologic. În al doilea rînd, pe baza materialului (istoric) cules din analiza fiecărei părţi componente, vom căuta să stabilim care sînt povestirile care prezintă cel mai mare procent de părţi componente în comun cu povestirea lui Ulise. Numai din acest moment vom putea cu adevărat să procedăm la o analiză comparativă a structurilor sau „subiectelor" lor şi să reconstituim în cazul nostru sistemul sau schema compoziţională la care aceste „subiecte" trimit, cu scopul ca cel puţin să ne dăm seama de procesele prin care Dante a elaborat admirabila sa „invenţie".

Cum a observat chiar Propp, compoziţia unei anume „clase" de povestiri se defineşte în esenţa sa ca un sistem complex format din elemente fixe sau „funcţii", puse într-o anumită ordine. Lipsa sau adăugarea unor alte elemente fixe, într-un amplu complex structural, nu dăunează asupra eventualei omogenităţi a două sau mai multe „subiecte". Acelaşi lucru se spune şi despre eventualele schimbări minore în ordinea apariţiei acestor elemente fixe, deşi acesta nu este cazul nostru.

Intrînd acum în miezul problemei, poate nu va fi inutil să formulăm o definiţie preliminară a povestirii, chiar şi ca garanţie a unei mai bune situări în ambianţa „motivului" din care se inspiră. O astfel de definiţie s-ar putea alcătui cu cuvintele următoare: eroul sau protagonistul, la sfîrşitul unei cariere aventuroase, se hotărăşte să încerce căutarea supremă care îl va conduce la încălcarea limitelor puse de natură posibilităţilor omeneşti; o atare tentativă va fi cauza morţii sale. „Motivul" este net folcloric, după cum rezultă din *Motif-Index*-ul lui S. Thompson, unde se află catalogat la punctul H 1221. 1 („Old warrior longs for more adventure. Refuses to rest in old age") [1].

---

[1] „Un bătrîn războinic tînjeşte după noi aventuri. Refuză să se odihnească la bătrîneţe".

„Subiectul" comportă diferite personaje (*dramatis personae*) şi o serie de părţi componente sau unităţi narative (funcţii), puse în ordine logică de progresie temporală şi efectuală.

Personajele sînt: A) eroul (protagonistul), B) tovarăşii sau tovarăşul eroului (deuteragonistul), C) forţele adverse (antagonistul).

Ultima aventură se articulează la rîndul ei în patru funcţii:

I) Eroul se *hotărăşte să plece* în căutarea primejdioasă (îndepărtarea).

II) Eroul *comunică* această hotărîre a sa tovarăşilor printr-un discurs în care înşiră motivele ce îl împing către acţiunea îndrăzneaţă (alocuţiunea).

III) Eroul şi tovarăşii săi *trec dincolo* de hotarul „ţării necunoscute", care din amănuntele ce urmează rezultă a fi ţara „din care nimeni nu se mai întoarce viu"; dealtfel foarte bine cunoscută în tradiţia folclorică; cf. Thompson 1955—8, F 129. 5: „Journey to the land of no return" (încălcare).

IV) Eroul şi tovarăşii săi *mor* ca urmare a cutezătoarei lor expediţii (pedepsirea).

5

În povestea lui Ulise, A este un aventurier. În altă parte e un cuceritor, ca în istoriile şi romanele despre Alexandru, sau numai un războinic, un cavaler (romanele din ciclul arturian etc.). A nu este întotdeauna urmat de B şi poate să acţioneze şi singur; varianta aceasta este însă exclusă de Dante. Lancelot (A) în *Le chevalier dans la charette* (*Cavalerul în trăsură*) al lui Chrétien de Troyes îşi lasă tovarăşul (B) dincoace de „podul spadei" fără ca măcar să încerce să-l convingă să-l urmeze. În schimb Ulise şi Alexandru reuşesc să-i înduplece. (C) este reprezentat de diferite fiinţe: de Natură ca în *Istoriile* lui Quintus Curtius Rufus: „licebit decurrere in illud mare, quod rebus humanis terminum voluit

esse natura" [1], sau : „Dabo nobilitatem ignobilibus locis, asperiam cunctis gentibus terras, quas Natura longe submoverat" [2], transformată în divinitate de către Gautier de Châtillon (*Alexandreis* X), şi apoi de Dumnezeu însuşi în *Libro dc Alexandre* (1934, v. 2329), sau încă de monştri, apariţii, diferite tabuuri etc., în romanele ciclului arturian. In povestea cu Ulise, identitatea lui C nu e prea clară : poate fi natura sub formă de „vîrtej", poate Dumnezeu însuşi („cum altor le plăcu").

Prima funcţie (I) este deosebit de importantă. Hotărîrea e luată de Ulise la sfîrşitul unei lungi serii de aventuri. Încercarea sa va fi şi ultima, spre deosebire, de pildă, de ceea ce se întîmplă în general în romanele ciclului arturian. Este identică în schimb soluţia concepută de Gautier de Châtillon în *Alexandreis*, însuşită apoi de autorul lui *Libro de Alexandre*, în timp ce „măreaţa faptă" (*Infernul*, II 47) a lui Dante va avea un sfîrşit fericit.

Raţiunile care-l împing pe Ulise să îndeplinească isprava şi pe care el le comunică prin cuvîntul său tovarăşilor (II) sînt : 1) dorinţa unei afirmări pur umane („virtute") şi 2) setea de a şti („cunoaştere"). Exact aceleaşi motive se găsesc în numeroase romane, alături de altele de acelaşi tip, ca 3) căutarea gloriei, 4) voinţa de cucerire, 5) dorinţa de desăvîrşire morală, 6) aspiraţia către o experienţă iniţiatică etc. etc.

Hotarul „ţării necunoscute" (III) este reprezentat în cîntul lui Ulise de către strîmtoarea Gibraltar cu ale sale coloane ale lui Hercule. Coloanele lui Hercule (cele orientale) se regăsesc în ciclul lui Alexandru, inclusiv în versiunea lui Pseudo-Callisten şi în cele derivate (*Roman d'Alexandre* etc.), în timp ce în *Alexandreis*, de Gautier de Châtillon, sînt înlocuite de vagul *metas* (ţinte). Un însemn de graniţă este şi „la bosne de Galvoie" (graniţa Galvoie-i) din *Romanul*

---

[1] „ne va fi îngăduit să intrăm în acea mare pe care natura vru s-o pună drept hotar cutezanţelor umane" (IX iij 13).

[2] „Voi da faimă locurilor neştiute încă, voi deschide tuturor pămînturi pe care Natura le ascunsese în locuri depărtate." (IX vj 22).

Graalului (v. 6602). Acest hotar corespunde de regulă exigențelor tradiției folclorice (cf. Thompson, 1955—8, F 151, 1, „Perilous path to other world“ [1] și H 1236 „Perilous path traversed on quest“ [2]). El prezintă de fapt pericole de orice fel. În *Divina Commedia*, de exemplu, este supravegheat de trei fiare sălbatice, în alte părți avem torente impetuoase, prăpăstii de trecut peste poduri suspendate în gol (cf. Thompson, 1955—8 F 152, „Bridge to other world“ [3]) sau chiar lacuri sau mări păzite de monștri sau de giganți, ca în *Roman d'Alexandre*, în *Chevalier de la charrette* (cf. Thompson, 1955—8, H 1236.2, „Quest over path guarded by dangerous animals“ [4]) etc. Oceanul lui Ulise este unul din locurile asemănătoare cu lumea de dincolo dantescă (cf. *Infernul*, XXVII 64—5) „Ma però che già mai di questo fondo / non tornò vivo alcum“ [5]). Aluzia este explicită în *Purgatoriu* :

„Venimmo poi in sul lito diserto,
che mai non vide navicar sue acque
omo che di tornar sia poscia esperto“ [6]

și a fost apoi raportată chiar la Ulise de către Boccaccio în *Amorosa Visione*, acolo unde spune că eroul

[...], per voler veder trapassò il segno
dal qual nessun poté mai in qua reddire“ [7]

Invenția însă nu e a lui Dante, întrucît oceanul e definit ca atare deja în a treia ramură din *Roman d'Alexan-*

---

[1] „drum primejdios spre lumea cealaltă“
[2] „drum primejdios străbătut în timpul căutării“
[3] „Pod spre lumea cealaltă“
[4] „O aventură pe un drum păzit de animale primejdioase“
[5] „Dar fiindcă știu că din acest străfund / spre cîte-aud, nu-i om să fi ieșit.“
[6] „Și-ajunși pe țărmul ce pustiu scoboară / și n-a văzut nicicînd luntraș să bată / cărare-ntoarsă...“ (I 130—132).
[7] „pentru că vru să vadă, trecu semnul / de care nimeni nu mai trece-ncoace“ (ed. V. Branca, text A, XXVII 86—87) (trad. M. Mincu).

dre (cea extrasă din romanul lui Lambert le Tort de Châteaudun), unde regele Por caută să-l abată pe Alexandru de la hotărîrea de a trece de coloanele lui Hercule (ed. E. C. Armstrong, III, V, 2337) :

„Li perieus est si grans ja n'en revenriés"[1]
„Que puis n'i entra hom qu'il s'en furent torné"[2]

Același lucru, dealtfel, e afirmat în *Mare Amoroso* :

„infin ch'i' mi vedrei oltre quel braccio
che fie chiamato il braccio di Saufi (per tutta gente)
c'ha scritto in su la man : «Nimo ci passi»,
per ciò che (di qua) mai non torna chi (di) là passa"[3]

în timp ce Fazio degli Uberti in *Dittamondo* se mulțumește cu expresii mai vagi :

„La voglia stringi e lascia dir chi vole,
se tu giungi alla stretta di Sibilia :
ché qual giù passa spesso se ne dole"[4]

sau :

„Galizia truovo al fine de la terra ;
truovo la stretta, dove Hercules segna
che qual passa più là il camminerro."[5]

---

[1] „Pericolul e-atît de mare încît nu vă veți mai întoarce". (v. 2351).

[2] „C-aici nu pătrunse ființă care să se mai poată-ntoarce" (v. 3224).

[3] „pînă ce mă voi vedea dincolo de acel braț / care este numit brațul lui Saufi (de către toată lumea) / care poartă scris pe mînă : «Nimeni să nu treacă pe aici» / căci (aici) nu se mai întoarce nimeni viu dintre cei ce trec (dincolo)" (ed. Contini, v. 228—231).

[4] „Înfrînă-ți vrerea și lasă-i pe alții să rostească / dacă ajungi la strîmtoarea Sibilei / căci cine trece de ea adesea se căiește" (ed. G. Corsi, I vj. 94—96).

[5] „Găsesc Galiția la marginea pămîntului / găsesc strîmtoarea unde Hercule arată / că cine trece mai departe, greșește drumul." (IX, 58—60).

Țări din care „nimeni nu se-ntoarce viu" apar și în legendele celtice, ca de exemplu castelele din Yspaddaden Penkawr și din Gwrnach Gawr și insulele din *Sone de-Nansai* și din *Historia Meriadoci* și de aici în ciclul arturian, pentru care va fi suficient să amintim regatul lui Goirre „don nus estranges ne retorne" [1], în *Cavaliere della caretta* (Ed. M. Rocques, v. 641), „bosne de Galvoie" (granița Galvoiei) :

„que chevaliers ne puet passer
qui jamais puisse retorner" [2]

Castelul regelui din Brandingan în *Erec et Enide*, acea „val sans retour" (vale fără întoarcere), acea „Forêt perdue" (pădurea pierdută) din care nimeni nu se mai întoarce viu în *Lancelot* în proză (cf. Lot, 1954, p. 315—6, 328 și 404) etc., etc. „Țara necunoscută" este în general pustie ; în unele cazuri însă este locuită de monștri sau de alte populații sălbatice. Prima variantă, care este cea adoptată de Dante („lume fără oameni", v. 117) se regăsește în *Roman d'Alexandre* (a treia ramură), chiar dacă într-o expresie ambiguă :

ainc outre les ymages nen ot home vivant [3]

și mai explicit în opera majoră a maestrului lui Dante, Brunetto Latini, *Livre dou Tresor*, unde se furnizează următoarele știri despre țările situate dincolo de coloanele orientale ale lui Hercule :

„C'est li leus ou premièrement Liber, et puis Ercules, et puis Semiramis, et puis Cire firent autel, por signe k'il avoient la terre conquise jusques la, et plus avant n'avoit point de gent. Par enki se torne la mers de Scite et celi de Caspe en occheaine." [4]

---

[1] „din care nici un străin nu se întoarce".

[2] „pe care cavaler n-o poate trece
și-apoi să se mai poată-ntoarce" (*Romanul Graalului*, v. 6603—4).

[3] „nicicînd dincolo de coloane nu ajunse om viu" (III, v. 2358).

[4] „Este locul unde întîi Liberus (Bachus) și apoi Hercule, apoi Semiramida, apoi Cirus construiră un altar pentru a arăta că cu-

Monştri de tot felul populează în schimb ţările necunoscute din ciclul arturian şi populaţii obscure, Antipozii, oceanul din *Alexandreis* de Gautier de Châtillon şi, prin ricoşeu, din *Libro de Alexandre*. În fine, primejdia „ţării necunoscute" e datorată unor factori intrinseci, naturali şi/sau existenţei unei interdicţii transcendente (un tabu), cum se întîmplă în genere în tradiţia folclorică (cf. Thompson, 1955—8, C 423—3, „Tabu : revealing experiences, in other world" [1]).

A patra funcţie, care este şi cea definitorie, cea a morţii eroului (IV) prezintă la rîndul ei numeroase variante. Dante adoptă soluţia extremă, ce-i este sugerată implicit de unele legende obscure asupra lui Ulise („moartea de pe mare" ?), adică aceea din cauza naufragiului în timpul ultimei sale călătorii. O soluţie nu mult diferită, deşi pe o cale cu totul aparte, se găseşte în unele povestiri din ciclul arturian. Gautier de Châtillon în schimb îl face să moară pe Alexandru după călătoria pe ocean, ca urmare a unui complot urzit împotriva sa de către Natura geloasă de „smintita" cutezanţă a Macedoneanului şi mai ales de intenţia lui de a pătrunde printr-o nouă călătorie prin *Antipodum recessus* [2] dincolo de ocean.

6

La o primă şi rapidă examinare a părţilor componente ale legendei lui Ulise în raport cu cele ale altor legende înrudite cu ea rezultă că nimic sau cel mult ceva foarte vag similar se găseşte în structura naraţiunii călătoriei ultramundane a lui Dante, unde A în loc să călăuzească este călăuzit,

---

ceriseră pămîntul pînă la acel punct şi de partea cealaltă nu mai era nimeni. În acest loc se varsă marea Sciţilor şi cea Caspică în ocean." (ed. F. J. Carmody, I 122, 15).

[1] „Tabu : revelînd experienţe într-o altă lume."

[2] „locurile ascunse unde locuiesc Antipozii."

responsabilitatea călătoriei este delegată lui B (Vergiliu + Beatrice), frontiera „țării necunoscute" este înconjurată, nu înfruntată direct, discursul de incitare la călătorie nu e pronunțat de A, ci de B (Vergiliu la rugămintea Beatricei) și mai ales, lucru deja observat de Contini (1970, p. 398), chiar dacă în legătură cu altceva, lipsesc elementele esențiale ale climatului romanesc, „imprevizibilitatea gratuită a evenimentului sau condamnarea deterministă la verificare, odată stinsă speranța". Tema călătoriei lui Ulise fiind „informată" sau, mai bine zis structurată pe baza părților compoziționale care s-au văzut, este deci organism autonom, în orice caz reglat de legi cu totul deosebite de cele care determină narațiunea călătoriei lui Dante. Și cum călătoria lui Ulise nu e în mod sigur îndreptată, spre deosebire de cea a lui Dante, către „țara morților" (cf. Thompson, 1955—8, H 1250, „Quests to the other world" [1]) rămîne astfel încă de demonstrat că interpretarea deja dată „muntelui", adică muntelui paradisului terestru, și acesta bine cunoscut tradiției folclorice (cf. Thompson, 1955—8, F 145 „Mountain at borders of otherworld [2]), nu comportă cu adevărat restricții de nici un gen, nici măcar în ceea ce privește litera.

Dimpotrivă, mult mai numeroase și sistematice apar analogiile cu părțile componente ale unor romane medievale, între care cele mai semnificative par cele pe care le are în comun, după cum rezultă din frecvența trimiterilor, cu *Alexandreis* de Gautier de Châtillon. Acestea sînt semnificative nu numai în raport cu structura celor două narațiuni, ci și prin anumite coincidențe verbale care ar fi oricum greu de explicat ca fiind un produs al întîmplării.

H. Christensen (1905, p. 113) a observat chiar că, pentru ultima aventură a lui Alexandru, Gautier inovează profund în raport cu izvorul, *Historiae*, de Quintus Curtius Rufus.

---

[1] „Călătorii în cealaltă lume"
[2] „Muntele de la granița cu lumea cealaltă".

În timp ce în opera lui Rufus călătoria lui Alexandru către Ocean (cf. IX, i-ix) nu are nimic de-a face cu cauzele morţii sale, căreia autorul îi dă o explicaţie, ca să zicem aşa, naturalistă, Gautier o leagă direct şi explicit de planurile sale de cucerire a Oceanului, transformînd natura, ale cărei legi Alexandru urmăreşte să le înfrîngă, într-o zeiţă care ţine foarte mult la propriile prerogative şi e gata să răzbune insultele oricui ar îndrăzni să-i dezvăluie secretele. Noutatea e remarcabilă întrucît pentru prima oară este introdus conceptul unei pedepse aplicate ca urmare a încălcării legii, concept absent în istoriile lui Quintus Curtius Rufus şi ale lui Pseudo-Callisten ca şi în cele derivate, dar ale cărui anticipaţii sînt poate deja perceptibile în *Epistola Alexandri ad Aristotelem*, acolo unde se vorbeşte de teribile furtuni, întîi de zăpadă şi apoi de foc, pe care soldaţii le interpretaseră ca pe un efect al răzbunării zeilor („deorum ira"), mîniaţi „quod homo Herculis Liberique vestigia transgredi conatus essem" [1], şi de aici, fie chiar şi în mod mai degrabă vag, în a treia ramură din *Roman d'Alexandre*, unde de asemenea regele Por îl avertizează pe Alexandru că „ce seroit pechies" [2] să treacă dincolo de „bonnes Artu", deci de coloanele lui Hercule.

7

Şi iată pe scurt subiectul ultimului episod din *Alexandreis* (se citează din P.L. CCIX, v. 4906 şi urm., cărţile IX şi X, corespunzătoare ed. F.A.W. Mueldener, cartea a IX-a, v. 501 şi urm.).

(I) În ultima bătălie, teribilă, Alexandru a fost grav rănit. Dar abia vindecat, se întoarce la visurile sale de cucerire a lumii şi hotărăşte să poarte război chiar împotriva

---

[1] „Pentru că un om a încercat să treacă dincolo de coloanele lui Hercule" (ed. B. Kuebler, pp. 208, 216—217).

[2] „ar fi păcat" (red. lui Alexandre de Paris, ed. E. C. Armstrong, III, 2341).

„repostis
Gentibus Oceani, et celeres inferre sarissas.
Perdomitoque sibi nascentis cardine Phoebi,
Quaerere nescitum Nili mortalibus ortum." [1]

Tovarășii săi credincioși, obosiți (IX 4916 — Mueldener, IX, 511) de lungile călătorii, îi dau lui Craterus sarcina să exprime regelui îngrijorările lor cele mai vii pentru salvarea sa (argumente nu mult diferite se găsesc în părerile susținute față de Lancelot de către cei doi tovarăși ai săi în momentul trecerii peste podul spadei). Ei constată și laudă acea „virtus" (IX 4919 = Mueldener, IX 514) și „esuries mentis" [2], (IX 4920 = Mueldener IX 515) a lui Alexandru :

„cui maximus iste
non satis est orbis" [3]

dar deplîng pe de altă parte continua, temerara și neprevăzătoarea lui sfidare adusă destinului. Cele două trăsături ale lui Alexandru lăudate de soldați nu sînt o născocire a lui Gautier, ci se găsesc chiar în opera lui Quintus Curtius Rufus, respectiv în *Historiae*, IX ix 4, unde Macedoneanul, îndemnîndu-și tovarășii la călătoria către ocean, observă printre altele că „jam nihil gloriae deese, nihil obstare virtuti" [4] și *Historiae* X i 16, care conține o referire la setea de cunoaștere („esuries mentis") a lui Alexandru, „rex cognoscendi plura cupidine accensus" [5]. Cu toate acestea, numai în versurile lui Gautier ele se găsesc pentru prima oară strîns unite și mult mai bine reliefate în poziție exordială :

---

[1] „îndepărtatelor neamuri ale Oceanului și să le atace cu iuțile lănci macedonene. Și, după ce va fi supus locul de unde se naște soarele, să descopere izvoarele Nilului, necunoscute muritorilor." (IX 4909—12 = Mueldener, IX 504—07).

[2] „nestăvilită curiozitate"

[3] „căruia nu-i ajunge nici lumea asta largă" (IX 4920—21 = Mueldener. IX 515—16.).

[4] „nu mai lipsește nimic gloriei, nimic nu se opune curajului"

[5] „rege înflăcărat de dorința de a cunoaște toate lucrurile"

„— Tua, regum maxime, virtus
— inquit — et esuries mentis [...]“ [1]

la fel, în ciuda poziției sintactice schimbate, cu ceea ce se spune în textul dantesc :

„ma per seguir virtute e canoscenza“ [2]

(II) Răspunde Alexandru cu un discurs (IX 4951—82 = = Mueldener, IX 546—77) în care dezvoltă ideile ce urmează. El le mulțumește întîi de toate tovarășilor pentru grija și afecțiunea lor ; pe de altă parte — adaugă :

„erga me nullum pietatis opus, vel amoris
pignus omisistis“ [3]

acea „iubire“ și acea „supunere“ pe care deci Ulise nu le mai pune la socoteală, dar cu scopuri substanțial identice cînd se referă la alte persoane, pentru a satisface ardoarea sa „de-a cerceta pămîntu-n lung și-n lat“. Cu toate acestea — continuă Alexandru — el nu înțelege să renunțe la proiectele sale. El măsoară de fapt valoarea proprie a omului după gloria pe care o va putea cuceri prin acțiunile sale și nu după anii pe care îi va trăi. Numai „degeneres animi“ [4] sau un „pectus ignobile“ [5] (IX 4962 = Mueldener, IX 557) pot crede că binele cel mai înalt este de a trăi mult (materia e topică și argumente nu cu mult diferite sînt dezvoltate de Benvenuto da Imola asupra lui Ulise ca personaj dantesc : „Videtur enim ex fictione ista velle concludere quod vir magnanimus, animosus, qualis fuit Ulixes, non parcit vite periculo vel labori, ut possit habere experientiam rerum et pocius eligit vivere gloriose per paucum

[1] „Virtutea ta, atotputernice — spuse — și nestăvilita-ți curiozitate [...]“

[2] „ci pentru a dobîndi virtute și cunoaștere“ (v. 120).

[3] „voi nu ați neglijat nici un act de supunere sau datorie a iubirii față de mine“ (IX 4955—56 = Mueldener, IX 550—551).

[4] „sufletele josnice“

[5] „un suflet nedemn“.

tempus quam diu ignominiose" [1]). El nu socotește numărul anilor, ci pe acela al triumfurilor (imaginea se mai găsește în istoriile lui Rufus, IX vj 19 : „ego me metior non aetatis spatio sed gloriae [...] Verum ego, qui non annos meos, sed victorias numero, si munera Fortunae bene computo, diu vixi") [2], și acum — adaugă — după cucerirea Orientului :

„Proximus est mundi mihi finis, et absque deorum
Ut loquar invidia, nimis est angustus hic orbis
Et terrae tractus, domino non sufficit uni ;
Quem tamen egressus, postquam hunc subjecero mundum
En alium vobis aperire sequentibus orbem,
Jam mihi constitui ; nihil insuperabile forti.
Antipodum penetrare sinus, aliamque videre
Naturam accelero." [3]

expresia ultimă fiind reluată de Rufus, *Historiae*, IX vj 20, „Jamque haud procul absum fine mundi, quem egressus aliam Naturam, alium orbem aperire mihi statui" [4], în timp ce „deorum [...] invidia", concept pe care Gautier îl găsește în izvorul său, Rufus, *Historiae*, IX ij, 29, „Ne infregeritis in manibus meis palmam, qua Herculem Liberumque

---

[1] „se pare, așadar, că Dante a voit să spună, prin această născocire, că un om generos, curajos, cum a fost Ulise, nu evită pericolele de moarte și ostenelile pentru a putea să dobîndească experiența lucrurilor și preferă să trăiască puțin și glorios decît mult și meschin".

[2] „eu mă socotesc nu după numărul anilor ci după gloria la care am ajuns... Eu care număr nu anii vieții mele, ci victoriile, dacă judec bine darurile ce mi le-a hărăzit Fortuna, am trăit îndelung."

[3] „Sînt de acum aproape de hotarele lumii și, dacă mi-e îngăduit să scap, ca să zic așa, de invidia zeilor, această lume și această parte de pămînt sînt prea strîmte pentru mine, nu ajung unui singur stăpînitor ; voi ieși deci afară din această lume după ce o voi fi supus și îmi pun în gînd să vă deschid o alta dacă mă veți urma ; nu-i nimic de netrecut pentru un om puternic. Abia aștept să intru în marea Antipozilor și să descopăr o nouă natură". (IX 4968—75 = Mueldener, IX 563—70).

[4] „sînt acum nu prea departe de granițele lumii ; odată trecute, îmi făgăduiesc să descopăr o nouă Natură, o nouă lume."

Patrem, si invidia afuerit, aequabo" [1], (să ne amintim şi de „deorum ira" — mînia zeilor — din *Epistola*), se identifică evident cu conceptul pedepsei sau răzbunării, dezvoltat mai înainte în cartea a X-a. Dacă ei îi refuză ajutorul — continuă Alexandru — nu-i vor lipsi din cauza aceasta mîinile care i-l vor da. Prin război va face vestite popoare necunoscute (cf. Rufus, *Historiae*, IX vj 22, cit. mai sus) şi oricum — încheie — nu se teme că va muri în această aventură dacă soarta o va voi. Cuvîntarea (de notat că vechiul glosator al manuscrisului inedit N. CXXXII *Poema circa Darium*, din arhiva capitulară a Catedralei din Novara, defineşte expunerea lui Alexandru „minunată") îi mişcă şi entuziasmează pe tovarăşi care acceptă, aşadar, să-l urmeze,

„ducat eos quocunque velit" [2]

În timp ce flota se îndreaptă către ocean (X 4996 şi urm. = Mueldener, XI şi urm.), Natura, neliniştită şi ofensată că Alexandru consideră prea mic pămîntul cunoscut şi vrea să-i pătrundă secretele şi să treacă dincolo de hotarele-„metas", (X 5020 = Mueldener, X, 25) puse de ea omului (cf. Rufus, *Historiae* IX iij 13) : „qua subacta, licebit decurrere in illud mare, quod rebus humanis terminum voluit esse natura" [3], coboară în Avern pentru a cere ajutor lui Leviathan. Ea îi aduce „communes hominumque, deumque querelas" [4] (X 5083 = Mueldener, X 88) pentru îndrăzneala lui Alexandru, care, după ce a subjugat Orientul,

„nec eo contentus, Eoas
Vestigat latebras, et nunc vesanus in ipsum
Fulminat Oceanum, cujus si fata secundis
Vela regant ventis, caput indagare remotum

---

[1] „să nu căutaţi să distrugeţi în mîinile mele laurul victoriei cu care voi egala, dacă reuşesc să scap de invidia zeilor, gloria lui Hercule şi a părintelui Liberus".

[2] „să-i ducă pe ei unde-o vrea" (IX 4984 = Mueldener, IX 579).

[3] „după ce vom fi supus toate pămînturile, ne va fi dat să intrăm în acea mare pe care natura o puse ca stavilă încercărilor omeneşti".

[4] „plîngerile comune ale oamenilor şi zeilor"

A mundo Nili, et paradisum cingere facta
Obsidione, parat, et ni, tibi caveris, istud
Non sinet intactum chaos, antipodumque recessus,
Alteriusque volet naturae cernere solem."[1]

vrea deci să cucerească oceanul, să descopere izvoarele Nilului, să asedieze paradisul terestru (motivul e reluat după *Alexandri iter ad Paradisum*; să ne amintim și de „muntele brun" al lui Dante), să pătrundă pînă în infern și să-i supună pe Antipozi. Leviathan, îngrijorat de știrile aduse de Natură, convoacă divinitățile infernale, printre care pe Proditius, care se oferă să-l pună pe unul dintre tovarășii lui Alexandru foarte devotat lui, Antipatros, să-l ucidă pe îndrăznețul cuceritor.

III) În acest răstimp, Alexandru brăzdează victorios undele Oceanului și, reîntors în Babilonia, pregătește noi acțiuni pentru a cuceri și Occidentul, Africa, Cartagina, și apoi, pe drumul către Spania, Galia, Germania și Italia,

„Hispanas, quibus Herculis esse columnas
Fama loquebatur, ultra discedere metas"[2]

(și acest detaliu e luat din Rufus, *Historiae*, X i 17 : „Ipse, animo infinita complexus, statuerat [...] cursum Gadis dirigere — ibi namque columnas Herculis esse fama vulgaverat"[3]). Temeritatea acestor noi intenții îi inspiră lui Gau-

---

[1] „nu se mulțumește cu atît, ci explorează pămînturile necunoscute ale Orientului, și acum, nebun, amenință însuși Oceanul; și dacă destinul îi va conduce pînzele cu vînturi favorabile, el se pregătește să cerceteze îndepărtatele izvoare ale Nilului, să înconjoare paradisul după ce-l va fi luat cu asalt și, dacă nu ești cu băgare de seamă, nu va lăsa intact nici măcar acest haos și îndepărtate pămînturi ale Antipozilor, și va voi să privească spre soarele altei naturi". (X 5088—95=Mueldener, X 93 100)

[2] „să treacă hotarele Spaniei, unde se zicea că se aflau coloanele lui Hercule" (X 5169—70=Mueldener, X 174—75).

[3] „el însuși, visînd la lucruri extraordinare, hotărîse să se îndrepte spre Cadix, unde se zicea că s-ar afla Coloanele lui Hercule"

tier unele considerații asupra nemulțumirii funciare a lui Alexandru :

„Quo tendit tua, Magne, fames ? quis finis habendi ?
Quaerendi quis finis erit ? quae meta laborum ?
Nil agis, o demens ! licet omnia clauseris uno
Regna sub imperio, totumque subegeris orbem,
Semper egenus eris“ [1]

unde reia ideea setei de cunoaștere și mai ales a nebuniei lui Alexandru, numit aici „demens“ ca mai sus (X 5089 = Mueldener, X 94) „vesanus“ (nebun), deoarece cum se glosează încă o dată în manuscrisul de la Novara, cf. 121 v., cutează „ita se exponere tantis periculis“ [2]. Știrea intențiilor lui Alexandru se răspîndește repede și Apusul îngrozit se predă fără a lupta. În același timp, regele se grăbește să ajungă în Babilonia, unde primește omagiul spontan al popoarelor Apusului. Aici pronunță între altele ultimul discurs către tovarășii săi prin care îi invită la o nouă acțiune :

„Oro, quaeramus alio sub sole jacentes
Antipodum populos, ne gloria nostra relinquat
Vel virtus quid inexpertum, quo crescere possit,
Vel quo perpetui mereatur carminis odas“. [3]

Nici Alexandru, așadar, nu vrea să lase nimic neîncercat, „neexperimentat“, la fel cum Dante zice despre Ulise. Numai

---

[1] Către ce tinde, o, Alexandru cel Mare, foamea ta ? ce sfîrșit vei pune cuceririlor tale ? Care va fi hotarul setei tale de cunoaștere ? Care limita trudei tale ? Nimic nu vei căpăta, nebune ! Chiar dacă vei reuși să supui toate domniile unui singur imperiu, chiar dacă vei fi subjugat lumea toată, vei rămîne tot sărac“ (X 5186—90=Mueldener, X 191—95)

[2] „să se expună astfel la atîtea pericole.“

[3] „Să mergem, vă rog, în căutarea popoarelor Antipozilor, care trăiesc sub un alt soare, pentru ca gloria noastră și virtutea noastră să nu lase nimic neîncercat, pentru ca ele să poată să sporească sau să merite imnurile unui poem etern“ (X 5309—12 = Mueldener, X 314—17)

că ceasul răzbunării Naturii, pentru că a îndrăznit să brăzdeze undele oceanului, este foarte apropiat.

(IV) Chiar în aceeaşi noapte, Macedoneanul moare otrăvit de Antipatros după presentimente funeste şi semne de tot felul. Urmează consideraţii generale asupra insaţiabilităţii oamenilor (X 5346 şi urm. = Mueldener, 351 şi urm.) şi deşertăciunea bunurilor acestui pămînt (X 5472 şi urm. = Mueldener, X 433 şi urm.).

8

Dacă examinăm acum subiectul acţiunilor legate de episodul morţii lui Alexandru din punctul de vedere al structurii sale, nu va fi greu să recunoaştem în ea, cum dealtfel rezultă din prescurtările puse la începutul fiecărui vers, nu numai unele din funcţiile sau „părţile componente" ale poveştii lui Ulise, ci şi aceeaşi ordine de prezentare a acestor părţi. Cititorului atent nu-i va fi scăpat dealtfel foarte importantul interes exegetic şi, de ce nu ?, euristic, al numeroaselor coincidenţe verbale, care par să aducă problema, dar, după cum vom vedea, mai mult aparent decît real, de pe planul „motivelor" pe cel al „izvoarelor". Oprindu-ne pentru moment la problema structurii, e un fapt de realitate că, dacă modificările introduse de Gautier în povestirea lui Quintus Curtius Rufus sînt foarte probabil fructul iniţiativei sale, nu se poate spune acelaşi lucru despre compoziţia episodului, care, chiar în măsura în care se înscrie într-un anume model, sau schemă (*pattern*), caracteristic nu uneia, ci mai multor poveşti, inclusiv celei a lui Ulise, provine fără îndoială dintr-o tradiţie literară mai veche. De aceasta putem să fim absolut siguri, mai ales dacă sîntem atenţi la congruenţa neobişnuită dintre termenii „motivului" cum i-am descris la începutul acestei analize şi bine cunoscutul complex *hybris-némesis*, adică lipsa de măsură şi justa ei răzbunare, caracteristic multor mituri din antichitatea clasică trecută apoi cu diferite modificări în topica medievală.

Cu toate acestea, caracterul generic al „motivului“ nu trebuie să ne facă să uităm ce parte de specific există în structura sau „subiectul“ povestirii. Dată fiind improbabilitatea ca Dante să fi inventat o structură complexă întru totul aderentă la schema compozițională tradițională (poligeneza în acest caz constituie ipoteza cea mai oneroasă și poate fi, așadar, îndepărtată apriori dacă nu de altceva, măcar din cauza imposibilității practice a unei riguroase verificări experimentale), și mai cu seamă să fi introdus în ea numeroase detalii figurative și lingvistice ale fabulelor legate de aceasta, va trebui să credem că și el s-a servit de acel modul și de acea schemă compozițională (*pattern*), inovînd liber la nivelul subiectului — și fără pagubă pentru gradul de conștiință pus în operație, care, cel puțin din punctul de vedere al cititorului, este o problemă de importanță secundară. În această privință, legăturile speciale stabilite aici între Gautier și Dante sînt valabile numai pentru a clarifica mai bine, chiar în virtutea acelor foarte particulare analogii, dinamica compozitivă a povestirii, prin ce proces și cu ce materiale a ajuns Dante să conceapă sau, mai bine zis, să construiască în acel mod anume narațiunea ultimei călătorii a lui Ulise. Dealtfel, în povestirea lui Dante există ceva mai mult decît se găsește în *Alexandreis*, ceva care o situează în același timp și „înainte“ și „după“ poemul lui Gautier ; și, cum vom vedea, nu numai în ceea ce privește structurile formale, ci și tipul de lexic folosit.

„Înainte“ de poemul lui Gautier o situează referirea la coloanele lui Hercule ce apar în Pseudo-Callisten și derivatele lui, în Quintus Curtius Rufus, în *Epistola* dar nu și în Gautier, care se mărginește să vorbească în mod destul de general despre „metas“ (X 5020 = Mueldener, X 25), adică de hotare puse de Natură posibilităților umane. Desigur, detaliul ar fi putut fi descoperit ceva mai departe, în episodul unde Gautier se referă la dorința lui Alexandru de a depăși coloanele lui Hercule (X 5169—70 = Mueldener, X 174—75), dar este vorba de coloanele occidentale ale lui Hercule la care Alexandru nu a mai putut ajunge, fiind

ucis, cum am văzut, chiar înainte de a porni în călătorie. „După" poemul lui Gautier, o situează, în schimb, numeroase elemente compoziționale și lingvistice foarte asemănătoare cu cele ale uneia din derivatele majore ale lui *Alexandreis*, adică *El libro de Alexandre*, operă pe care aproape sigur Dante nu a cunoscut-o. Analogiile într-adevăr surprinzătoare, cum vom vedea, între cele două povestiri, nu trebuie totuși să ne pună pe gînduri în sensul că, așa cum am observat nu o dată, tradiții compoziționale specifice comportă foarte des stereotipii topice și lexicale înțelese drept caracteristici ale „motivului", independent de orice raport între intrigile care-i corespund. Pe de altă parte, suma, pe care numai și numai teoretic, ne e dat s-o efectuăm între elementele atestate variat în aceste povești, va fi în măsură poate să servească la clarificarea ideilor asupra consistenței și semnificației literare a acestui patrimoniu ; oricum, ea nu trebuie să ne autorizeze să presupunem existența unui arhetip, de pildă al poveștii „țării interzise și/sau necunoscute" (pentru că, după cum s-a văzut, cele două „sensuri" alternează, și în unele cazuri ai impresia că autorul însuși a lăsat chestiunea în suspensie), în care aceste elemente s-ar fi găsit toate deja reunite. În realitate, cum s-a clarificat tot mai mult pe terenul din atîtea puncte de vedere înrudit cu acela al gramaticii comparate, acest arhetip, la fel ca și cuvintele precedate de asterisc din lingvistica indo-europeană, nu ar constitui decît cel mult formula empirică a unui cîmp gravitațional mai vast, unde e foarte probabil ca multe din părțile componente și din expresiile caracteristice să fi provenit din alte sisteme și mai îndepărtate.

9

Subiectul episodului privitor la moartea lui Alexandru, în *Libro*, este identic, cu excepția unor adăugiri care nu-i modifică totuși structura, cu acela al modelului său, *Alexandreis* de Gautier. Conceptul de „virtude" este de presupus

în referirea la acele „buenas fasiendas e caualerias" [1] (2288, ed. R. S. Willis jr.; textul e cel din P), şi la „prodeza":

„quj prodeza qujere afan deve prender" [2].

E subliniată în schimb cu cea mai mare insistenţă „setea de cunoaştere" a eroului şi nu într-o singură împrejurare, de pildă acolo unde se înşiră proiectele de cucerire ale lui Alexandru:

„Asmava el buen ome attraversar la mar
que nunca pudo ome cabo fallar
buscar algunas gentes de otro semejar" [3]
„Saber el sol do naçe Njdo (= Nilul) e de do mana
el mar fuerça trahe" [4]

sau în cuvîntarea lui Alexandru către tovarăşii săi:

„Quanto avemos visto antes nos lo sabiemos
si al non anpendremos en balde nos vjujemos
por Dario e por Poro que vençido avemos
yo por esto non cuydo que grant cosa fisiemos
Enbionos por esto Dios en partidas
por descobrir las cosas que jasen sofondidas
cosas sabran por nos que non serian sabjdas
seran las nuestras nuevas en coronjcas metidas [5]

sau acolo unde sînt arătate învinuirile aduse de Natură:

---

[1] „curajoasele isprăvi şi fapte ale cavaleriei"
[2] „cine caută isprăvile vitejeşti trebuie să sufere osteneli" (v. 2292).
[3] „se gîndea viteazul bărbat să treacă marea, căreia nimeni nu putu să-i afle capătul, să caute alţi oameni cu altă înfăţişare" (v. 2269).
[4] „să ştie unde răsare soarele şi Nilul de unde iese şi marea de unde-şi trage puterea" (v. 2270).
[5] tot ceea ce am văzut pînă acum ştiam şi înainte; dacă nu vom afla altceva, înseamnă că am trăit în zadar. Cu Darius şi cu Por pe care i-am învins, nu cred că am făcut mare lucru (2290). De-aceea ne-a îndreptat Domnul în alte ţinuturi pentru a des-

„Las cosas que eran secraetas qujso el entender
que nunca ome bjuo las pudo saber
quijsolas Alixandre por fuerça coñosçer“ [1]

Notabilă este, în fine, atenţia acordată noţiunii exprimate în izvor de către verbul „experiri“, utilizat şi de Dante şi tradus aici prin „ensayar“ :

„que cosa es aquesta que qujeres ensayar“ [2]
Pero tan fieras cosas saben tu ensayer“ [3]

În afară de aceste amănunte, care sînt comune celor trei opere, întîlnim în schimb unele coincidenţe mai specifice, care interesează numai textele din *Libro* şi din *Commedia.* Mai întîi, imaginea abandonării afectelor familiale pentru credinţa într-un ideal considerat mai înalt, pentru o pasiune exclusivă şi aproape absolută, sau în numele unei prietenii sau devoţiuni ieşite din comun :

„Gradesco esto mucho que agora dixestes“ [4]

răspunde Alexandru tovarăşilor săi care se arată preocupaţi de salvarea sa.

„mas muchō mas gradesco lo que sienpre fesistes
lor fiios e las mugeres por my los aborrescistes
nunca lo que yo quis non lo contradixestes“ [5]

---

coperi lucruri ce zac înmormîntate ; se vor şti prin noi lucruri care altfel n-ar fi fost cunoscute. Lucrurile ce vor fi povestite pe seama noastră vor fi puse în cronici“ (2291).

[1] „lucrurile ce erau secrete vru el să le-nţeleagă pe care niciodată om viu nu le-a putut şti, vru Alexandru să le cunoască cu de-a sila“ (2327).

[2] „ce lucru e acesta pe care vrei să-l încerci ?“ (2274).

[3] „Căci atîtea lucruri primejdioase ştii tu să încerci“ (2276).

[4] „îmi place mult ceea ce spuneţi acum“

[5] „dar mult mai mult îmi place ceea ce voi totdeauna aţi făcut ; de fii şi de soţii pentru mine v-aţi lepădat, niciodată la ceea ce v-am cerut n-aţi avut nimic de zis împotrivă“ (2284).

Dexastes vuestras casas e vuestras heredades
pasados ha dies años que comjgo lasrades
muchō vos he cansado e cansados andades"[1]

Or, acei „fiios e las mugeres" (fiii şi nevestele) nu pot să nu recheme în memorie acea „dolcezza di figlio" (iubirea de fiu) şi acel „debito amore lo qual dovea Penelopé far lieta"[2] ale lui Dante, chiar dacă contextul nu e perfect identic şi renunţarea la sentimentele familiale e raportată de Dante la eroul însuşi. Alte coincidenţe, de data aceasta de o notabilă importanţă exegetică, găsim în descrierea călătoriei în largul mării, absentă la Gautier, în schimb, în *Libro* (2299 şi urm.), dezvoltată cu lux de amănunte în înfăţişarea furtunilor care zgîlţîie flota lui Alexandru şi mai ales în paralela pe care autorul lui *Libro* o instituie între cele două cariere — a lui Alexandru şi a lui Ulise :

„Ulixes en dies años que andudo errado
non vjo mas peligros njn fue mas ensayado
pero quando fue fechō e todo delibrado
fallo commo el rrey aventurado"[3]

Călătoria lui Alexandru nu a fost mai puţin aventuroasă decît cea a lui Ulise, amîndoi au peregrinat departe de patrie timp de zece ani, dar „regele norocos" (adică Alexandru), din suferinţa sa şi din ostenelile sale, a dobîndit gloria cea mai înaltă, adică aceea de a atinge un grad de perfecţiune superior oricărui alt om. Tendinţa către *transfert*, după cum se vede, e implicită în „comparaţie", de aceea nu e exclus ca geneza povestirii lui Ulise — fie că e

[1] „Lăsarăţi casele voastre şi moşiile, au trecut zece ani de cînd suferiţi alături de mine; mult v-am mai trudit şi trudiţi mergeţi" (285).

[2] „dragostea cuvenită ce trebuia s-o facă fericită pe Penelopa"

[3] „Ulise în cei zece ani pe care-i petrecu rătăcind nu văzu mai multe pericole şi nici nu fu chinuit mai mult; totuşi cînd totul fu îndeplinit şi dus la capăt, norocosul rege atinse cea mai înaltă perfecţiune" (2304).

invenția lui Dante sau a altora — să depindă de asociații mentale nu mult deosebite de cele care au sugerat autorului lui *Libro* „comparația" între cei doi eroi.

10

Se obișnuiește să se spună că interpretarea dată de unii critici episodului ultimei călătorii a lui Ulise, după care fapta protagonistului ar exprima o dorință de revoltă împotriva ordinii divine, ar reprezenta de fapt gustul și tendințele romantismului tîrziu și ale decadentismului, și că la urma urmei admirația lui Dante pentru erou s-ar datora cu totul altor motive. Se mai obișnuiește să se susțină că analogiile stabilite între Ulise și marii rebeli din tradiția clasico-păgînă (Prometeu) și biblică (Lucifer și Adam) nu sînt acceptate de litera textului și nici de tonul general al povestirii. „Primul om — scrie de pildă Barbi (1941, p. 110) — contravine unei interdicții exprese a Creatorului ; dar în cazul eroului grec, în ceea ce privește ultima sa acțiune, nu a fost vorba de nici o vină ; căci nu puteau fi considerate ca semn al voinței zeilor coloanele puse de Hercule pe un țărm și pe altul al strîmtorii." În realitate, după cum s-a văzut, „țara necunoscută" din care „nimeni nu se întoarce viu" se identifică foarte adesea cu „ținutul interzis" asupra căruia apasă un tabu, o interdicție transcendentă. Folosirea adjectivului *folle* (nebun) este în această privință cum nu se poate mai edificatoare. Într-adevăr, în măsura în care este utilizat pentru calificarea călătoriei lui Ulise dincolo de coloanele lui Hercule și în *Lancelot en prose* (1909, vol. I, p. 294, 19), pentru calificarea adulterului (*fole amor* — a se vedea mai jos, cap. V, § 2), acesta subînțelege o precisă sancțiune de ordin moral. Cum bine zice Forti (1965), aici *folle* are semnificația de „temerar, excesiv, îndrăzneț, fără măsură" (*«Follia, folle ardimento* — nebunia, îndrăzneala nebună — este deci o revărsare a măririi în exces, o expunere la pericole mari și de netrecut ; ceva care se naște din virtute, dar nu e virtute pentru că din *cumpătare* trece în exces»). Aceasta totuși nu înseamnă că „lipsa de măsură"

este asimilată întotdeauna actelor de trufie culpabilă şi de insubordonare, ca de exemplu în *Chanson de Roland* refuzul lui Roland de a suna din corn pentru a cere ajutor. Dealtfel interpretarea pare autorizată de un pasaj din *Libro*, unde Alexandru este comparat cu cel care va fi cel mai mare dintre eroii decadentismului european de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, adică cu Lucifer :

„Las cosas que eran secretas qujso el entender
que nunca ome bjuo las pudo saber
qujsolas Alixandre por fuerça coñoscer
nunca mayor soberuja comjdio Luçifer“ [1].

„Soberuja“ (trufia) lui Alexandru, concept asupra căruia autorul lui *Libro* revine de mai multe ori (cf. 2324 şi 2330), alternîndu-l cu cel de „fiera cobdiçia“ (cupiditate feroce, 2274), nu poate să nu amintească, deşi e mai puţin supărătoare, de „superbia“ lui Capaneo. Dealtfel, chiar acea „soberuja“ a lui Alexandru, care provoacă intervenţia lui Dumnezeu, mînia sa şi aprobarea sa implicită dată capriciilor Naturii :

„Peso al Criador que cria la Natura
ovo de Alixandre saña e grañt rencurra
dixo „A este lunatico que non cata mesura
yol tornare el goso todo en amargura“ [2]

Ei sopo la soperbia de los peçes judgar
la que en sy traxo non la sopo asmar
ome que tantos sabe judiçios delibrar
por qual juysio dio por tal deue pasar“ [3]

---

[1] „lucrurile ce erau secrete vru el să le înţeleagă, cele pe care niciodată om viu nu le-a putut şti. Vru Alexandru cu de-a sila să le cunoască ; nicicînd mai mare trufie ca aceasta nu trecu prin capul lui Lucifer“ (2327).

[2] „Nu-i plăcu Creatorului, care creează Natura, avu mînie pe Alexandru şi supărare mare. Zise : «Acelui nebun ce nu cunoaşte măsura îi voi întoarce bucuria toată în amărăciune “ (2239).

[3] „Ştiu el să judece îngîmfarea peştilor : cea pe care o are în sine nu ştiu să şi-o socotească. Un om care ştiu să dea jude-

Aşadar, Alexandru care, ajuns în fundul oceanului într-un clopot de sticlă, după o altă legendă introdusă în *Libro*, ştiu să judece drept năravurile peştilor şi să recunoască că şi aceştia, ca şi oamenii, sînt stăpîniţi de pornirea către samavolnicii, de „trufie", va fi pedepsit pentru că nu a reuşit să vadă cu aceeaşi claritate în el însuşi, în propria-i „trufie" şi „lipsă de măsură". Aşa cum Alexandru al lui Gautier este „vesanus" sau „demens", iar aventura lui Ulise e „smintită", la fel de „nebun" este şi Alexandru din *Libro*. De aceea, Dumnezeu nu se va opune tragicului său destin şi îi va schimba bucuria în durere şi amărăciune:

> „Yol tornare el goso en amargura" [1]

nu altfel, şi aceasta e coincidenţa verbală cea mai extraordinară, decît se întîmplă cu Ulise al lui Dante, căruia bucuria de a fi ajuns în sfîrşit în „ţara necunoscută" i se preschimbă în jale cînd din „montagna bruna" (muntele întunecat) se ridică „vîrtejul" care avea să pecetluiască atît de dramatic nemaipomenita aventură. Expresia este topică în literatura medievală ca de pildă, în *Fatti di Cesare* (*Faptele lui Cezar*) „et in questa maniera sono loro alegrezz[e] tornat[e] in pianto" [2], cit. în GSLI, CXXXVI, 1960, p. 271, n 1) şi se regăseşte altundeva şi în *Commedia*, deşi într-o formă mai voalată:

> „E qual è quei che volentieri acquista,
> e giugne'l tempo che perder lo face,
> che'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista." [3]

ca şi în *Libro*:

> „El goso fue tornado en boses et en planto" [4]

---

căţi atît de grave, prin acea judecată pe care o dădu, prin aceea trebuia să treacă şi el" (2330).

[1] „eu îi voi schimba bucuria toată în amărăciune"

[2] „şi în acest fel voioşia lor s-a preschimbat în plîns"

[3] „şi ca şi cel ce bucuros adună, şi-apoi de-şi pierde-avutul, mult suspină şi-amarul strîns în lacrimi şi-l răzbună" *(Infernul*, I, 55—57).

[4] „veselia se schimbă în ţipete şi în plîns" (2648).

Prin urmare, e foarte probabil că asemănarea trebuie raportată încă o dată la acel patrimoniu de formule fixe, imagini și expresii stereotipe care se asociază de regulă „motivelor" literare dincolo de orice relație mai precisă între produsele lor.

11

Ajunși la sfîrșitul acestei treceri în revistă, dacă am voi să ne facem o idee despre modul în care Dante și-a construit narațiunea sa, avem acum (dacă nu cumva ne înșelăm) termeni de referință destul de preciși pentru a judeca, în detaliile cele mai mărunte, tehnica sa compozițională și în același timp capacitatea sa de inovare, prescurtînd, adăugînd sau numai modificînd datele oferite lui de către „schema" tradiției, fără a contraveni prin aceasta legilor fundamentale ale genului. Exercițiul de fenomenologie literară pe care îl propunem nu va fi poate cu totul inutil, chiar și pe planul lecturii propriu-zise. Confruntarea cu celelalte opere, oricît de eterogene ar fi ele, nu va putea de fapt să nu reliefeze mai bine inspirația și acel ceva unic și irepetabil care individualizează arta dantescă, care este înainte de toate capacitate de concentrare expresivă și nemiloasă indiferență pentru datele de cultură, oricum irelevante din punct de vedere structural. A se vedea în această privință rezultatele obținute de autorii celor două texte mai asemănătoare, *Alexandreis* și *Libro*, și de Dante însuși pe bazele schemei compoziționale tradiționale. Alexandru al lui Gautier este un erou cornelian. Grandoarea sa, în practică lăsată în seama debordantei multiplicări finale de ambiții și proiecte de cucerire, este rodul unui compromis cu legile „cumulului". Poemul e pe sfîrșite, și Gautier, ținînd cont de premise, s-a simțit constrîns să ducă pînă la capăt, în mod strict logic, proiectul său de a prezenta un erou mai presus de orice dimensiune umană. În *Libro*, grandilocvența izvorului se dizolvă într-un realism descriptiv mai mărunt, într-un simț mai atent al limitelor sale în lumina unei morale

ce se vrea explicit creştină. Intenţia enciclopedică a autorului se manifestă în ceea ce-l priveşte prin adăugarea de amănunte şi de episoade extrasului din alte „izvoare", care dau operei caracterul unui *summum* de erudiţie clasică în evul mediu. Alegerea datelor oferite de tradiţie înfăptuită de Dante este însă cu totul diferită. Ea presupune, printr-o drastică reducere a povestirii la termenii săi esenţiali, simplificarea motivărilor şi insistenţa aproape obsesivă asupra „ideii călăuzitoare" a lui Ulise (în cea mai bună tradiţie, de pildă, a unui Chrétien), bine cunoscuta, puternica şi exclusiva sa pasiune pentru „patetic", şi cultul emoţiilor şi sentimentelor : cu alte cuvinte acea capacitate de suferinţă şi participare care face din opera sa unul din produsele cele mai specifice, împreună cu nu multe altele din literatura epică şi romantică, mai ales franceză, ale noii civilizaţii sau, mai bine zis, ale sensibilităţii romanice răsărite pe ruinele lumii antice.

III

EROUL DISPĂRUT

1

Expunerea de față pleacă de la două supoziții. În primul rînd activitatea scriitorului trebuie văzută, și deci judecată, pe plan operativ și în raport cu existența unor limbaje literare specifice (și chiar în cadrul unei experiențe *culturale* mai vaste). În al doilea rînd, analiza semiologică a povestirii, ca a oricărui alt obiect literar, nu se poate opri la recunoașterea unităților formale (scheme sau „modele“) prezente în ea, ci trebuie să meargă mai departe, în sfera verificării realizărilor propriu-zise.

Demonstrația este făcută prin studierea utilizării de către Dante a unei anume scheme narative și mai ales a soluțiilor date de el unor probleme ce țin de această schemă. Discursul, așadar, se deplasează aproximativ în direcția arătată de formaliștii ruși, de la conceptul tradițional de creație (cel puțin în raport cu un context sociologic specific, cf. Avalle, 1974, p. 53 și urm.) la cel de combinație și de joc.

Metoda e cea obișnuită (a se vedea o primă aplicare în *„Gli orecchini“ di Montale* cf. Avalle, 1970) ; a porni de la studiul microcosmului, cu scopul de a individualiza în el, printr-un fel de analiză textuală, secvențele sau funcțiile care fixează semnificatul. Aceste secvențe sau funcții (în sensul atribuit termenului de către Propp) se determină punct cu punct în „materia“ investigată, independent de tipul de utilizare pe care ar fi putut s-o aibă în alte sectoare. O gramatică abstractă a funcțiilor este încă de domeniul viitorului, și impresia e că în universul semiologic al literaturii, unitățile semnice se situează nu atît pe planul secvențelor, cît pe cel al unor organisme mai complexe, de identificat, de pildă, cu conceptele de „motiv“, „imagine“, „temă“ etc. (Avalle, 1974, p. 37 și urm.).

O schemă compozițională se articulează deci într-un anumit număr de secvențe, la rîndul lor divizibile în unități mai mici sau microsecvențe. Suma acestor secvențe și micro-

secvenţa împlineşte una dintre proprietăţile fundamentale ale semnului, aşa cum a fost ea descrisă de Saussure : linearitatea semnificantului (aici schema sau *pattern*-ul narativ). O problemă importantă se referă la tipul de raporturi existente între secvenţele (şi eventual între microsecvenţele) din care se compune o schemă narativă. Cum vom încerca să demonstrăm în cursul expunerii, între mai multe secvenţe dispuse pe o linie nu există în mod necesar un raport de consecuţie cronologică : *flash-back*-urile sînt foarte frecvente. În schimb, ceea ce se poate întotdeauna observa este că între două secvenţe — de pildă A şi B — a doua (B), de regulă, depinde de prima (A) sau, cu alte cuvinte, a doua constituie „imaginea" primei după formula :

$$B = f\ (A).$$

Orice variaţie a lui A comportă deci o variaţie corespunzătoare a lui B ; aceasta nu înseamnă că, precum în funcţiile cu mai multe valori, domeniul Ω, căruia îi aparţine B sau orice alt domeniu, nu comportă alte elemente în afară de B — de exemplu C, D, etc. — productibile prin aplicarea lui *f* în A. Noţiunea de domeniu din acest punct de vedere este foarte importantă. Ea exclude de fapt apriori orice nevoie de a „omologa" secvenţele (şi microsecvenţele) aparţinînd schemei lineare. În conceptul matematic de funcţie (care evident nu are deloc de-a face cu „funcţiile" lui Propp), mulţimile cărora le aparţin cele două variabile nu sînt conţinute în mod necesar într-un acelaşi domeniu. Cum a observat de pildă Tullio Viola (*Introduzione alla teoria degli insiemi*, (*Introducere la teoria mulţimilor*) Torino, Boringhieri, 1965, p. 30, n. 1), faptul că două mulţimi „sînt reprezentate pe acelaşi plan al paginii nu trebuie interpretat în sensul că respectivele lor domenii trebuie să coincidă neapărat. Deoarece reprezentarea are caracter exclusiv simbolic, nimic nu se opune ca [...] cele două domenii să fie diferite". Aşa că în demonstraţia noastră nu vom căuta să forţăm definirea termenilor schemei astfel încît aceştia să apară cu orice preţ omogeni între ei ; aceasta şi cu scopul de a evita ca o atare preocupare să compromită corectitudinea demonstraţiei.

2

De data aceasta vom porni de la analiza uneia dintre multele micropovestiri cuprinse în acel enorm *corpus* de aventuri care circulă sub numele de ciclu arturian şi ale cărui „pulcerrime ambages“ [1] şi-au găsit la timpul lor un cititor entuziast şi pasionat în Dante Alighieri. Analiza se va îndrepta către un episod din *La mort le roi Artu* (1954, § 5—45), căreia îi dăm în cele ce urmează schema rezumativă :

Lancelot hotărăşte să participe incognito la un turnir poruncit de regele Arthur. Pentru aceasta, printr-o stratagemă, scapă de prieteni şi *pleacă* noaptea de la castel. Din acest moment i se pierd treptat urmele. Eroul pare *dispărut* şi de la un timp regele Arthur începe să fie îngrijorat. Trec săptămîni şi, în sfîrşit, verii lui Lancelot, Bohor şi Lionel, precum şi fratele său Hector, hotărăsc *să plece* în căutarea sa. *Căutarea* este lungă şi grea. Într-un prim moment, încercările eşuează datorită faptului că cei trei se lasă atraşi şi de alte aventuri. La sfîrşit, după o lungă serie de cercetări, Bohor, Lionel şi Hector, însoţiţi de data aceasta de Gauvain, reuşesc *să-l găsească pe eroul dispărut*. Ei află de la Lancelot însuşi motivele dispariţiei sale. Acesta fusese grav rănit chiar în timpul turnirului la care participase incognito şi trecuse chiar prin primejdia morţii. Tovarăşii săi, fericiţi că l-au regăsit, îl conving să se reîntoarcă. Ceea ce Lancelot face pe dată şi pentru că e atras de amintirea reginei Guenievra şi de gîndul copleşitor către ea.

Situaţia descrisă de această povestire este, ca să zicem aşa, topică în romanele Mesei Rotunde. S-ar mai putea adăuga şi altele, foarte numeroase, toate în acelaşi gen, cu înlocuirea protagonistului care poate fi, în afară de Lancelot, Gauvain sau chiar însăşi regina Guenievra, şi aşa mai departe. În astfel de povestiri apar aproape întotdeauna aceleaşi ingrediente narative. Într-adevăr, ele se împart în mod obişnuit în trei părţi, sau secvenţe, pe care le vom indica

[1] „prea frumoase încurcături“

de acum înainte prin termenii : inițială, centrală și finală, la rîndul lor compuse din mai multe segmente narative sau microsecvențe. Aceste secvențe și microsecvențe sînt de regulă legate unele de altele după tehnica parataxei, altminteri destul de primitivă, ceea ce nu împiedică existența unor legături mai strînse, cu alte cuvinte a unor raporturi de dependență logică.

Secvența inițială (I) comportă în mod obișnuit trei segmente narative. Întîi de toate eroul *pleacă* în aventură. Motivațiile acestei plecări pot fi de diferite feluri și, oricum, au o slabă incidență asupra dezvoltării acțiunii (plecarea eroului = P E).

Într-un al doilea moment, eroul *dispare*. Termenul tehnic respectiv, cum a arătat deja P. Rajna, este, încă o dată, verbul „a se pierde". Acestei dispariții, în general, nu i se divulgă, în această fază, motivele (dispariția eroului = D E). În fine, unul sau mai mulți prieteni *pleacă* în căutarea eroului dispărut (Thompson, 1955—8, H. 1355 „Quest for lost persons" [1]). Această plecare este, la rîndul ei, izvorul unor noi aventuri și, eventual, al unor noi rătăciri (plecarea ajutoarelor = P A).

A doua secvență (II), cea centrală, cuprinde *căutarea*, cel mai adesea extrem de complicată și divagantă, căreia va fi inutil să-i analizăm aici fiecare segment narativ.

Secvența finală (III) nu comportă mai mult de două soluții :

(A) Eroul dispărut este regăsit teafăr și nevătămat, rănit sau mort.

(B) Eroul dispărut nu mai dă nici un semn de viață și se evaporă în neant.

Prima soluție, III A, este cea mai frecventă, dacă nu din alte motive, măcar pentru că garantează continuitatea povestirii, în general articulată prin înrămare, și posibilitatea de a imagina noi aventuri (cf. Thompson, 1955—8, H. 1241 „Series of quests"). În schimb, a doua soluție, III-B, e mai rară, dar prin aceasta nu mai puțin importantă. Într-adevăr, ea procură eroului o a doua viață, mai durabilă

---

[1] „Căutarea unor persoane pierdute"

în fantezia ascultătorilor. Eroul dispărut, a cărui urmă s-a pierdut și a cărui moarte e nesigură, va putea reapare dintr-un moment în altul, va putea reveni din neantul fictiv în care s-a pierdut ; el face parte de acum încolo dintr-o nouă dimensiune, dimensiunea eternului.

Prima secvență (I) reprezintă una dintre multele situații inițiale ale aventurilor cavalerilor Mesei Rotunde. Într-adevăr, aventura poate avea diverse motivări, dar fără îndoială secvența noastră este cea mai tipică, măcar pentru faptul că se leagă de conceptul de *queste*, adică de căutare, de „anchetă", și respectă una din legile fundamentale ale „ciclului breton", sensul miraculosului, al aventurii și al misterului.

3

Ajunși la acest punct, se pare că putem spune despre sistem că e închis și perfect. În realitate, dacă analizăm fiecare segment narativ, ne dăm seama că ele se regăsesc întocmai, chiar dacă dispuse în altă ordine, în alte sisteme, diferite de cel reprezentat în schema noastră. Microsecvența DE, relativă la eroul dispărut, apare, de exemplu, nu numai în situația inițială, ci și în cea finală sau terminală a sistemului sau schemei narative (deja definită, în eseul precedent, cap. II, ca ținînd de *hybris-némesis*) pe care am găsit-o în povestirea ultimei călătorii a lui Ulise. Cu privire la aceasta ni s-ar putea pune întrebarea dacă o așa de diferită însumare a secvențelor narative depinde de rațiuni cu caracter, ca să zicem așa, combinatoriu, sau implică, dimpotrivă, un anume fel de raport între schemele compoziționale interesate. Răspunsul la întrebare ne va putea veni de la „semnificatul" pe care aceste secvențe și-l asumă în diversele scheme compoziționale din care fac parte. Dacă secvențele (sau segmentele narative), deși formal identice, își asumă semnificate diverse după contextul sau schema în care se găsesc, vom putea spune că utilizarea lor depinde de exigențe pur combinatorii. Dacă însă semnificatul rămîne identic, va trebui să conchidem că schemele interesate sînt

unite între ele prin legături de derivare sau asemănare (sinonimie) în cadrul unui sistem mai vast.

Într-adevăr, secvențele sau funcțiile, înțelese ca unități minimale ale schemei compoziționale, pot fi comparate cu „elementele" lui Saussure, „ale unui semnificat oarecare" (cf. Saussure, 1973, p. 29, § 2.3), a căror combinație produce diferite semne (cf. Avalle, 1972 b). Prin aceasta, ele nu sînt încă semne propriu-zise. Or, dacă semnificatul nu se schimbă, înseamnă că ne găsim în fața aceluiași macrosemn. În paranteză fie spus, nimic nu ne împiedică să procedăm, cum deja au încercat Greimas, Ginestier, Dundes, Doležel, Bremond, Todorov și în ultima vreme S. Marcus, după metodele gramaticii generative, la o statistică pe cît posibil exhaustivă a unităților minimale sau a funcțiilor „povestirii" (interesant în această privință Chabrol, 1973). Aceasta însă nu înseamnă că cercetarea nu depășește cîmpul propriu-zis semiologic, cu atît mai mult cu cît acele unități minimale nu pot în nici un fel să se definească nici ca fapte culturale, nici, cu atît mai puțin, ca fapte literare.

4

Tot din acest punct de vedere, va fi poate oportun să revenim asupra soluției B a secvenței finale referitoare la rezultatele obținute în căutarea eroului dispărut (III—B). Sfîrșitul (moartea sau ce altceva ?) eroului a rămas neexplicat. Versiunile care ni se oferă sînt contradictorii. Pentru unii eroul nu e mort cu adevărat și va putea să reapară în orice clipă. Pentru alții însă, problema rămîne : ori poate nu tot ceea ce se știe despre el e adevărat, ori că dispărutul a luat cu sine în mormînt un secret, ori poate că în acest secret e o învățătură pentru cei vii.

Soluția III-B, de exemplu, este cea definitivă în multe versiuni ale ciclului Mesei Rotunde. Regele Arthur e rănit de moarte după ultima bătălie teribilă de la Salesbieres. Puținii cavaleri supraviețuitori din suita sa — povestește autorul anonim al lui *Perceval* din manuscrisul de la Modena — plîng în jurul lui :

„Laissiés ester le duel — zice regele Artur — car je ne morrai pas. Je me ferai porter en Avalon por mes plaies meciner a Morghain, me seror" [1].

„Ensi — continuă *Perceval* — se fist porter Artus en Avalon et dist a ses gens que il l'atendissent et que il revenroit. Et li Breton revinrent a Carduel, et l'atendirent plus de quarante ans ains qu'il fesissent roi, car il cuidoient tos dis que il revenist. Mais tant saciés vos que li auquant l'ont puis veü es forés cacier, et ont oï ses chiens avuec lui ; et li auquant i ont eü esperance lonc tans que il revenist" [2].

Aşa sfîrşeşte povestea lui *Perceval*. Eroul a dispărut, s-a urcat în barca zînelor care l-au purtat pînă în insula Avalon, în regatul surorii sale, Morgana, magiciană şi taumaturgă. În aceste condiţii, „speranţa bretonă", cum se zicea în evul mediu, nu se va mai stinge, contul va rămîne mereu deschis.

5

Motivul eroului dispărut, regăsit sau pierdut pentru totdeauna şi prin aceasta devenit nemuritor, este foarte probabil de origine celtică, cel puţin în ceea ce priveşte utilizarea sa în „ciclul breton". Şi în acest caz, totuşi, se poate să fi acţionat influenţe creştine de clară ascendenţă evanghelică, de pildă motivul eroului care se mişcă incognito

---

[1] „Nu deznădăjduiţi, căci nu voi muri. Mă voi duce în Avalon pentru ca rănile să-mi fie îngrijite de sora mea, Morgana."

[2] „Deci Artur porunci să fie dus în Avalon şi zise oamenilor săi să-l aştepte pentru că el se va întoarce. Şi Bretonii merseră la Carduel şi îl aşteptară mai mult de patruzeci de ani înainte de a numi un nou rege, pentru că ei continuau să creadă că el se va întoarce. Dar aflaţi că unii l-au văzut mai apoi alergînd la vînătoare prin codri, şi au auzit lătrînd cîinii săi ; şi alţii încă nu au pierdut speranţa că el se va întoarce într-o bună zi." *The Didot „Perceval"* according to the Manuscripts of Modena and Paris, ed. by William Roach, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941, p. 277).

printre noi, zeu travestit în Om, dispărut în mod misterios și prin urmare intrat în dimensiunea eternului (a i se vedea, de pildă, utilizarea în legenda despre Sfîntul Alexis). Cu toate acestea, marea noutate stă în realizarea particulară a acelei *queste*, adică a căutării, izvor de aventuri, dar și de perfecționare morală, de cunoaștere și de aprofundare a valorilor umane. Căutarea (*queste*), în cazul soluției III-B, se află în fața unui obstacol insurmontabil. Eroul s-a evaporat definitiv în neant, cercul nu se închide ca în soluția III-A.

În acest al doilea caz, evenimentele pot fi schematizate în felul următor. Indicată prin termenul „căutare" în povestirea respectivă, „dispariția eroului" (DE) constituie, după cum am văzut (§ 2), segmentul narativ, sau microsecvența fundamentală a situației inițiale (I) :

(I) s. inițială (II) s. centrală (III) s. terminală

β „căutare": PE → DE → PA → „căutare" — ↗ A / B

„Căutării" i se asociază în mod normal „aventurile" eroului, obiect al „căutării" înseși, fie sub formă de povestire înfățișată de eroul dispărut salvatorilor săi, fie de narațiune paralelă cu cea a „căutării", fie și una și alta, ca în cazul lui Lancelot, unde chiar segmentul narativ al eroului dispărut (DE) este ultimul din situația terminală :

α „aventura": (I) s. inițială (II) s. centrală (III) s. terminală
„plecare" → „aventură" → DE

Ca atare, „aventura" (α) și „căutarea" (β) se vor putea găsi fie în raport de consecuție directă (ordinea normală a evenimentelor) —α/β—, fie în raport invers reflectat (*flash-back*-ul povestirii) —β/α—, fie în ambele raporturi descrise mai sus, simultan, —α/β/α—.

Acestea sînt condițiile normale ale genului romanesc. Rămîne soluția III-B, a „căutării" (β) — eroul dispărut și neregăsit —, drept care poate lipsi „aventura" (α) respectivă.

Posibilitățile structurale ale motivului rămîn prin urmare deschise, dar povestirea rezultă, ca să zicem așa, dezechilibrată sau, dacă vrem, neterminată.

6

Acum, și acesta este punctul fundamental al prezentei demonstrații, întrucît se dovedește aici importanța pe care o are contextul în condiționarea fiecărui segment narativ, motivul „căutare"/„aventură" (β/α) a fost reluat de Dante acolo unde rămăsese întrerupt în β III-B, dar pe o bază complet diferită. În acest scop, poetul și-a preconstituit o situație de privilegiu față de naratorii care l-au precedat. Dat fiind că condițiile normale ale „căutării" nu sînt suficiente pentru a închide cercul din β III-B, el se pune pe același plan în care acțiunea s-a încheiat, și, mai precis, pe planul eternului, care e, după cum am văzut, planul eroului dispărut și neregăsit.

Poate nu a fost îndeajuns scoasă în relief semnificația profundă a călătoriei lui Dante, adică aspectul său de *queste* sau căutare, și faptul că printre sufletele din lumea cealaltă nu puține corespund calității de erou dispărut și neregăsit. În unele cazuri ai impresia că apariția unui anumit suflet nu este cu totul neașteptată, că în fond Dante se așteaptă să-l găsească chiar acolo unde îl căuta, cu scopul de a-l interoga asupra destinului său, cum se întîmplă chiar de la început (*Infernul*, VI), cînd Dante îl întreabă pe Ciacco unde se află Farinata, Tegghiaio [...]. În alte cazuri, întrebările puse de Dante și mai ales răspunsurile obținute repetă, cu o evidență acută, schema tradițională „căutare"/„aventură" (β/α). A se vedea cîntul lui Ulise și cel al lui Buonconte di Montefeltro, cei doi eroi controversați, dispăruți misterios în necunoscut, fără să lase vreo urmă, care cu povestirea lor îi permit lui Dante să pătrundă în secretul „aventurii" și morții lor. În poemul lui Dante, ordinea normală nu poate fi decît aceea de „căutare/aventură" (β/α). Cu toate acestea, în timp ce pînă acum conse-

cuţia era posibilă numai în cazul β III-A, în schimb acum această posibilitate se extinde la cazurile rămase nerezolvate, la β III-B.

7

Prin urmare, şi Dante atinge cu mîna lui comoara tradiţiilor populare, a literaturilor etnice. Dar aceasta nu-i suficient. Descompunerea schemelor narative în factorii lor sau în segmentele lor narative (secvenţe sau funcţii) ne ajută să pătrundem în unele din secretele laboratorului dantesc şi mai ales să măsurăm statistic, adică în mod diferenţial, distanţa care se interpune între realizările sale şi cele ale operatorilor ce l-au precedat sau i-au urmat în acelaşi domeniu.

Dar corolarul cel mai important este însă un altul, anume că arta nu e inspiraţie, ardoare, mister, har divin, *et similia*, ci infinită răbdare combinatorie, gust pentru risc şi meserie. Numai în acest mod, într-adevăr, adică prin analiza comparativă a microcosmurilor luate în parte şi a schemelor compoziţionale la care se raportează, rezultă evident că diferenţele nu implică un salt calitativ, ci numai un grad diferit de concentrare formală, sau, dacă vrem, de tensiune combinatorie. În această privinţă, nivelul literar al unei opere depinde negativ de procentul elementelor cu randament funcţional scăzut şi, în general, de elementele redundante (afară numai dacă nu e vorba de „expansiune" cum a fost demonstrat de R. Barthes, adică de amplificare obţinută prin multiplicarea indiciilor). Tot din acelaşi motiv va fi eronat să distingem în mod prea net, cum se face în general, între „poezia populară" şi „poezia cultă". Concluzia noastră este în fond încă o dată (cf. mai sus, I. 6) următoarea: că fiziologia activităţii artistice nu se schimbă în funcţie de natura produselor respective, fie ele cele anonime ale muzei populare sau cele faimoase ale poeţilor laureaţi, ci rămîne mereu aceeaşi la toate nivelele posibilităţilor umane.

IV

VÎRSTA DE AUR LA DANTE

1

Cu scopul de a face mai clară expunerea noastră, va fi poate necesar să definim în prealabil conţinutul titlului cu care se anunţă acest capitol : „vîrsta de aur".

Expresia e folosită de Dante în cîntul XXVIII din *Purgatoriu*, la sfîrşitul descrierii paradisului terestru :

„Quelli ch'anticamente poetaro
l'età dell'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro." [1]

Ea pare să comporte, din partea lui Dante, o conştiinţă clară a importanţei poetice a „motivului", cu alte cuvinte, a locului pe care acesta îl ocupă în universul semnelor culturale de aplicaţie literară. Constatarea e importantă mai ales în raport cu ceea ce vom vedea ceva mai departe, adică cu asumarea, nu se ştie dacă activă sau pasivă, a unui tip de limbaj simţit ca fiind propriu acelui gen cu totul particular de activitate lingvistică pe care în mod tradiţional îl legăm de ideea de artă.

Folosirea cuvîntului „vîrstă" pare, din capul locului, să sugereze un context temporal. „Vîrsta de aur" se referă la o epocă din istoria umanităţii care marchează, după legendă, zorii, trimiţînd, aşadar, la un trecut, dar care, în viitor, ar putea să revină într-o zi sau alta. „Motivul" are precedente cunoscute în literaturile clasice (cf. Pianezzola, 1974, p. 68 şi urm.), în care Vergiliu, de exemplu, cîntă întoarcerea „vîrstei de aur" în *Egloga* a IV-a, şi în literatura creştină, unde dimpotrivă motivul e legat de un anume tip de meditaţie escatologică şi apocaliptică. Cu toate acestea, expresia „vîrsta de aur" nu ne va servi atît pentru a deschide o discuţie asupra ultimelor cînturi din *Purgatoriu*, cît mai de-

---

[1] „Cei ce-n Parnas cîntau cuprinşi de dor / veacul de aur, leagăn fericirii, / pe-aici s-au vrut pesemne-n gîndul lor" (v. 139—141).

grabă pentru a scoate mai bine în relief caracterul substanţialmente categorial al „motivului", cel puţin aşa cum a fost realizat în tradiţia literară clasică şi, în acelaşi timp, disponibilitatea sa pentru adaptări, de data aceasta, de tip exclusiv narativ, în sectoarele de vîrf ale literaturii medievale.

Să recitim, de exemplu, versurile 89—131 din Cartea I a *Metamorfozelor* lui Ovidiu. Par o istorie a umanităţii care din starea de fericire iniţială alunecă încetul cu încetul către ruină şi distrugere. Dacă însă privim ceva mai în profunzime, ne dăm seama că diferitele „vîrste", de aur („A"), de argint („Ar"), de bronz („B") şi de fier („F"), deşi succedîndu-se după legile consecuţiei temporale, comportă în realitate salturi calitative, sau dacă vrem, soluţii de continuitate, ca şi cum ar fi vorba de momente contrapuse.

„Întîi — scrie Ovidiu — a fost creată generaţia de aur" („Aurea prima sata est aetas"). Acesteia „îi urma generaţia de argint, metal inferior aurului, dar mai presus decît bronzul cu reflexe roşcate" („Subiitque argentea proles, auro deterior, fulvo pretiosior aere"). „Urmă a treia generaţie, cea a bronzului" („Tertia post illam successit aënea proles"). „Ultima este generaţia fierului dur" („De duro est ultima ferro"). Între diferitele „vîrste" nu sînt, după cum se vede, raporturi de cauză-efect, ci numai o relaţie de tip serial, ca într-o enumerare : *prima*, *subiit*, *post*, *ultima*. Între prezent şi trecut nu există de fapt legături funcţionale, ci numai o consecuţie spaţio-temporală de momente absolute (cf. mai jos, § 8), la rîndul lor legate de conceptul de decadenţă, între care e posibilă recunoaşterea unei ierarhii de valori (*deterior*, *pretiosior*) sau instituirea de opoziţii categoriale de diferite tipuri, niciodată însă o istorie adevărată de momente legate unele de altele, într-un flux unic de lucruri în devenire.

Atemporalitatea epocilor în care se subdivide istoria omului pare deci să constituie unul din caracterele cele mai specifice ale „motivului" nostru. Dealtfel, e deajuns să ne întoarcem cu gîndul la conţinuturile de care el a fost umplut rînd pe rînd, pentru a ne da seama că folosirea sa de către scriitorii antichităţii presupune aproape întotdeauna o precisă angajare morală, şi, în cazurile de mai mare resen-

timent, ceva ca o luare de poziţie faţă de problema mai vastă a binelui şi a răului. De aceea, ca o primă evidentă concluzie, am putea să ne simţim autorizaţi să considerăm cu totul legitimă şi justificată deplasarea interesului acestor scriitori de la afabulaţie, cum ar fi trebuit, fiind vorba la urma urmei de o istorie, către contemplaţie şi descripţie, unde totul se explicitează în sensul unui discurs filosofic şi, în mod subordonat, al unuia parenetic.

2

Ceea ce ne interesează pe noi este însă contrapunerea a două tipuri diferite: cel al genului narativ şi cel al contemplaţiei.

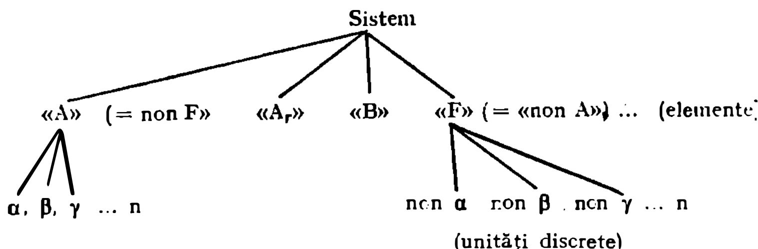
Din cele spuse mai sus, nu trebuie dedus că al doilea tip (cel al contemplaţiei) s-ar distinge de primul prin deosebita angajare morală pe care i-o inoculează autorul. Şi fabulaţia poate comporta mesaje sociale. În acelaşi mod, pentru a defini cele două genuri, nu la istorie, desigur, vom putea face apel. Într-adevăr, aşa cum poate exista gen narativ fără istorie (e de ajuns să ne gîndim la romanul lui Joyce şi la unele producţii ce ţin de *nouveau roman*), tot astfel nu înseamnă că istoria (a se vedea în această privinţă chiar motivul „vîrstei de aur") produce în mod necesar naraţiune. Istorie şi angajare morală sînt concepte mai degrabă aleatorii, de care ne putem servi pentru a descrie un obiect literar numai printr-o aproximare foarte largă. Într-adevăr, din punct de vedere formal, ceea ce contează este *modul în care conţinuturile se organizează în cele două genuri*.

Să ne întoarcem pentru o clipă la „motivul" nostru. El se articulează, cum vom căuta să demonstrăm (§ 3), într-un sistem substanţialmente binar. Din cele patru elemente iniţiale, aur („A"), argint („Ar"), bronz („B") şi fier („F"), numai extremele supravieţuiesc, „A" şi „F", în timp ce intermediarele, „Ar" şi „B", tind să dispară. Vom adăuga că între cele două elemente „A" şi „F", la rîndul lor divizibile într-un anumit număr de unităţi distincte (vezi *Model I*),

nu există prin definiţie raporturi de tip cauzal. Ele se exclud reciproc, aşa încît „A" ar putea să se definească şi ca un non-„F" („F̄"), şi invers, „F" un non-„A" („Ā"). Această opoziţie devine cu atît mai evidentă dacă se examinează unităţile discrete din care se compun şi pe care aici le indicăm cu litere din alfabetul grec, α, β, γ etc.

MODEL I

MOTIVUL VÎRSTEI DE AUR



Fără a aborda problematica acestor unităţi, pe care vom căuta să le identificăm mai încolo (cf. § 3), ne vom mulţumi pentru moment să reliefăm doar faptul că ele prezintă caracteristica de a se dispune în paralel după reguli particulare asimilabile cu cele ale aşa-zisei „opoziţii logice de contrarietate". Vom avea deci :

/α („A") *vs non* α („F")/
/β („A") *vs non* β („F")/ etc.

sau viceversa

/α („F") *vs non* α („A")/
/β („F") *vs non* β („A").*/* etc.

E neîndoielnic că această sistematizare privilegiază aspectul sincronic al „motivului". Modul nostru de abordare nu comportă totuşi neapărat adeziunea la un anume tip de critică semiologică înclinată spre combinarea metodei sintagmatice şi lineare a lui Propp cu cea paradigmatică şi categorială, aşa cum a făcut de exemplu Greimas (în analiza operei lui Bernanos) pe urmele analizei fonologice. Cum a

observat deja T. van Dijk, „diferența între abordarea «sintagmatică» [...] și abordarea «paradigmatică» poate caracteriza o primă încercare de *tipologie* a textelor (narative sau nu)" (cf. *Strumenti critici*, 12, 1970, p. 147). Or, dacă există „texte narative înzestrate cu o «tensiune» (dramatică) tematică (Viață-Moarte la Bernanos)" (*art. cit.*, p. 151) astfel constituite încît să ne sugereze ca foarte potrivită abordarea paradigmatică — adică descrierea textului în termeni de „perechi conexe" — e un fapt cunoscut că utilizarea uneia sau alteia dintre metode poate reprezenta și un punct de plecare către o primă situare a operei examinate în contextul genului sau tipului căruia îi aparține.

Printr-o foarte largă aproximare, vom începe deci prin a spune că în tipologia genurilor o articulare cu caracter eminamente binar scoate de regulă opera în afara genului narativ. Într-adevăr, acesta din urmă se dezvoltă prin definiție pe axa sintagmatică a narațiunii, în timp ce în cazul motivului „vîrstei de aur" ne găsim, cel puțin în ceea ce-i privește pe clasicii antichității, în fața unei serii închise de elemente interrelaționate binar.

În concluzie, diferența dintre cele două genuri, narativ (N) și non-narativ ($\overline{N}$), nu se va mai baza atît de mult, din punctul nostru de vedere, pe concepte metaliterare, prin forța lucrurilor vagi și imprecise precum cele de istorie, de angajare morală, de pareneză și așa mai departe, cît, mai degrabă, pe tipul de organizare formală actualizat în interiorul produselor lor.

3

Dacă trecem acum la analiza concretă a textelor în care este tratat, explicit sau implicit, motivul „vîrstei de aur", adică a operelor lui Vergiliu, Horațiu, Tibul, Ovidiu, Calpurnius Siculus, Seneca, Iuvenal, Prudentius și așa mai departe, vom observa că în toate sau aproape toate, el este legat de un sistem sau *pattern* specific care îl individualizează în universul formelor literare. Acel sistem sau *pattern* aparține tezaurului antropologic al culturii noastre ; el este

de caracter net arhetipic și comportă un anume grad de integrare în „limbajul“ curent, de consimțire pasivă, în fine, la solicitările a ceea ce se numește de obicei „loc comun“.

Cercetarea pe care am întreprins-o nu pretinde a fi exhaustivă. Ca atare, nu este exclus ca lista trăsăturilor sau unităților discrete pe care se articulează „modelul“ nostru (v. *Model* II) să prezinte unele lacune. Eventualitatea aceasta nu trebuie însă să ne îngrijoreze, pentru că ceea ce contează nu e atît caracterul complet al descrierii, cît, mai curînd, organizarea sistemului, independent de numărul total, care se dă aici ca necunoscut, al unităților discrete din care se compune.

Rezumînd datele culese în cursul cercetărilor noastre, ni s-a părut deci că am putea condensa variatul material legat de „motivul“ în discuție în patru constante majore sau unități discrete. Aceste unități capătă valori diferite după contextul în care se găsesc. Dat fiind că sînt două contexte, după cum am văzut (§ 2), cel al „vîrstei de aur“ („A“) și cel al „vîrstei fierului“ („F“), vom avea aici în total opt unități discrete. Vom adăuga că cele două contexte nu coincid în mod necesar cu un timp bine definit. „A“ poate aparține trecutului și „F“ prezentului, ca de exemplu la Iuvenal (*Satira* a XIII-a). Dar e posibil și contrariul : „F“ este trecutul, apropiat sau îndepărtat, și „A“ prezentul (ca la Vergiliu, Calpurnius Siculus și de asemenea la poetul Naso din perioada carolingiană). Sau : „F“ este prezentul și „A“ se proiectează în viitor (ca la scriitorii creștini) etc.

Și iată un tabel rezumativ al rezultatelor noastre (*Model II*) în care unitățile distincte ce aparțin celor două serii, cea a lui „A“ și cea a lui „F“, sînt dispuse în „opoziție logică de contrarietate“ :

MODEL II

„A“		„F“	
[PM] / *temperanță*	vs	*nontemperanță*	(= *intemperanță*) /
[C] / *pudoare*	vs	*nonpudoare*	(= *impudoare*) /
[PM] / *dreptate*	vs	*nondreptate*	(= *nedreptate*) /
[C] / *siguranță*	vs	*nonsiguranță*	(= *nesiguranță*) /

Şi acum, cîteva comentarii. Temperanţa, sau măsura, trebuie înţeleasă ca un principiu moral [= PM]. Vergiliu ne vorbeşte în *Georgicele*, acolo unde identifică opoziţia între cele două serii cu noţiunile (I) de viaţă rustică (= „A"), şi (II) de viaţă orăşenească (= „F"), de o „exiguo [...] adsueta iuventus" (II, 472), de tineri obişnuiţi să se mulţumească cu puţin. Despre oameni care se mulţumesc cu ceea ce natura produce (mitul este chiar hesiodic şi lucreţian), este vorba şi în *Metamorfoze*, I (v. 103), „contentique cibis nulla cogente creatis" (mulţumiţi de hrana pe care pămîntul o producea fără să fie rugat). Vechea cumpătare a romanilor este în fine un motiv ce revine des în *Satirele* lui Iuvenal, acolo unde scriitorul accentuează asupra acelei „paupertas romana" (sărăcie romană) (VI, 295) sau a temperanţei străbunilor (XI). Inversul *temperanţei*, *nontemperanţa* sau *intemperanţa*, se manifestă dimpotrivă, în vîrsta de fier, prin acel „amor sceleratus habendi" (iubirea nesocotită pentru bogăţii), despre care ne vorbeşte Ovidiu (*Metamorfoze*, I 131) şi care este o noţiune recurentă în toată literatura privitoare la „motivul" nostru, ca de pildă la Vergiliu (*Eneida*, VIII, 327) care se serveşte de aceeaşi expresie, „amor [...] habendi" („iubirea [...] de avuţii"), şi de asemenea la Seneca (*Phaedra*, v. 540) „foedus impius lucri furor" (dezgustătoarea şi nelegiuita patimă a cîştigului).

Temperanţa implică un anumit tip de comportament [= C] pe care l-am sintetizat în conceptul de *pudoare*. Acestui concept i se alătură în general o întreagă serie de calificative: de pildă sobrietatea, castitatea, modestia, decenţa etc. În *Georgicele* (II, 524), Vergiliu observă: „casta pudicitiam servat domus" (familia se supune pudorii neprihănite), şi la fel, în *Eneida* (VIII, 100) pune în relief, pentru a le lăuda cumpătarea, acele „res inopes" (avutul sărac) ale regelui Evandru. Ovidiu face aluzie pe cont propriu la acea „pudor" (*Metamorfoze*, I, 129) a oamenilor care au trăit în timpul vîrstei de aur. Iuvenal, în fine, întorcîndu-se la motivul vechilor romani, pune în relief „humilis fortuna" (umila avuţie, VI, 28) şi „parva [...] tecta" (casele sărmane, VI, 288—9); acelaşi lucru se spune şi despre femeile romane de demult, pentru care se foloseşte expresia „castas

Latinas" (Latine caste), VI, 287). Contrariul pudorii, *non-pudoarea* sau *impudoarea*, se manifestă prin luxul neînfrînat, lipsa de modestie, desfrîu etc. Vergiliu (*Georgicele*, II 461) amintește palatele somptuoase („domus alta") — imagine îndrăgită și de Horațiu — veșmintele bogate („inlusas auro vestes", v. 464) etc. etc., ale celor care trăiesc la oraș (infernul virgilian). În *Octavia* se vorbește de lascivitate și lux desfrînat ca despre niște trăsături proprii vîrstei de fier. Iuvenal face, lucru cunoscut, un portret necruțător destrăbălării feminine în *Satira* a VI-a, unde vorbește de „luxuria" (v. 293) și de asemenea de ostentația bogăției („divitiae molles", v. 300). În altă parte, în fine (în *Satira* a XI-a), contrapune sobrietatea antică lipsei de măsură la băutură și mîncare a contemporanilor săi.

Și *dreptatea*, ca și *temperanța*, trebuie considerată ca un principiu moral. Argumentul revine frecvent în literatura dedicată „motivului" nostru. Vergiliu vorbește despre ea în *Egloga* a IV-a (v. 6), „iam redit et virgo" („tocmai a revenit intactă") (*Astraea*) și în *Georgicele*, II (v. 474), *Iustitia*. Ovidiu se oprește la „fides" și la „rectum" (*Metamorfoze*, I, 90 și 129) și, pe urmele lui Vergiliu (*Georgicele*, 473—4) amintește că la venirea vîrstei de fier ultima dintre zei care a părăsit pămîntul a fost Astrea. Calpurnius Siculus (*Egloga* I, 43—4) cîntă întoarcerea zeiței Temis, și (v. 72) a dreptului („ius aderit" = dreptatea va fi martoră). Opusul *dreptății*, *nondreptatea* sau *nedreptatea* se identifică în schimb cu spiritul de fraudă, cu înșelăciunea. Și asupra acestui punct se opresc în fel și chip Vergiliu (*Egloga* a IV-a, 31) „prisca fraus" (nelegiuirea veche), și Ovidiu (*Metamorfoze*, I, 130—131) care insistă asupra celor trei concepte de „fraus", „dolum" și „insidiae".

Dreptatea favorizează condiții și comportamente adecvate pe care le-am identificat cu conceptul de *siguranță*. *Siguranța*, la rîndul ei, implică pacea, liniștea, măsura în toate acțiunile. *Nedreptatea* sau *hybris*-ul favorizează dimpotrivă discordia, războiul, violența, pe scurt, condiții generale de *nesiguranță*. Această ultimă pereche reprezintă poate elementul fundamental al „motivului", provenind nici

mai mult nici mai puţin decît din mitul hesiodic din *Munci și zile* (cf. Pianezzola, 1974, p. 75). Opoziţia [pace *vs* război] revine cu insistenţă obsedantă în toată literatura de acest gen. Va fi de ajuns să amintim aici unele *Ode* şi *Epode* ale lui Horaţiu, *Egloga* a IV-a de Vergiliu, unde „pacatus orbis" (împăcata lume) este pusă în opoziţie cu cea „scelus" (scelerată), v. 17, a generaţiei sale, cîntul al VIII-lea al *Eneidei*, unde din nou apare aceeaşi opoziţie între „placida pace" (pacea senină) şi „belli rabies" (furia războiului), v. 325—7), pe Ovidiu, care în *Metamorfoze* consideră specifice pentru vîrsta de aur „mollia [...] otia" (dulcile tihne), v. 100), iar pentru vîrsta de fier „vis", (forţa), v. 131) şi „bellum" (războiul, v. 142), pe Calpurnius Siculus care în *Egloga* I celebrează întoarcerea păcii (v. 42 „aurea secura cum pace renascitur aetas" = vîrsta de aur încrezătoare se naşte odată cu pacea), (v. 54 candida pax aderit" = se va întoarce luminoasa pace), (v. 63 „plena quies aderit" = se va întoarce tihna deplină) şi fuga crudei Bellona, (v. 46—47) „impia [...] Bellona", pe Tibul care în *Elegia iij* a primei cărţi (v. 47 şi urm.) aminteşte că în timpul vîrstei de aur „nu erau armate, vrăjmăşii, războaie şi meşteşugul neomenos al faurului crud nu născocise încă săbiile" (Non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem — immiti, saevus duxerat arte faber [...]") şi aşa mai departe, pînă în secolul al IX-lea, cînd poetul Naso, într-o odă dedicată lui Carol cel Mare, cîntă întoarcerea vîrstei de aur, „Aurea securis nascuntur regna Latinis" (ed. M.G.H. *Poetae latini Medii Aevi*, vol. I, p. 387, *Cantemus pariter*, v. 92).

4

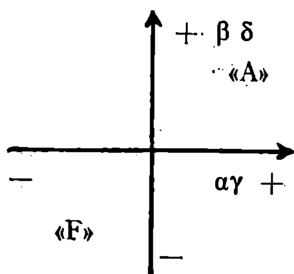
După cum am avut prilejul să constatăm în această rapidă trecere în revistă, constantele majore sau unităţile discrete β *[pudoare* vs *nonpudoare]* şi δ *[siguranţă* vs *nonsiguranţă]* constituie nişte comportamente şi, ca atare, sînt o consecinţă a unor foarte precise principii morale, respectiv α *[temperanţă* vs *nontemperanţă]* şi γ *[justiţie* vs *nonjustiţie]*.

Între principiile morale și comportamente se poate deci stabili un raport de dependență conform căruia variațiilor unora le corespund prin definiție variațiile identice ale celorlalte. De aceea, ultimele pot fi o funcție a primelor, după notația :

$$\beta = f\ (\alpha)$$
$$\delta = f\ (\gamma).$$

Apartenența acestor patru trăsături la sfera sau contextul „A" sau „F" depinde la rîndul său de semnul de care sînt precedate. Dacă semnul e pozitiv (+) — de pildă *pudoare* — cele patru trăsături aparțin contextului „A". Dacă însă se inversează, adică e negativ (—) — de pildă *nonpudoare* —, ele aparțin contextului „F". Totul va putea deci să fie reprezentat prin următorul sistem de axe carteziene (care aici se propune ca ipoteză de lucru sau „model"), în care principiile morale α, γ sînt dispuse pe axa (x) absciselor și comportamentele (β, δ) pe axa (y) ordonatelor :

MODEL III



Cele două contexte, după cum rezultă din modelul III, aparțin respectiv, cel al aurului („A") primului pătrat, în care cele patru trăsături au toate semn pozitiv, și cel al fierului („F") celui de al treilea pătrat, unde cele patru trăsături au semn negativ. Fenomenologia motivului „vîrstei de aur" nu se abate de regulă de la sistemul reprezentat de acest model.

5

Sistemul pe care am căutat să-l reprezentăm prin modelul nostru a fost parțial realizat și de Dante într-un episod al *Commediei* pe care nu ne va fi greu să-l identificăm. Este vorba de episodul lui Cacciaguida și mai ales de primele două cînturi ale acestuia (*Paradisul*, XV și XVI), unde Dante opune infernului, sau vîrstei de fier, („F") a Florenței din timpul său, paradisul sau vîrsta de aur („A") a Florenței de altădată (a lui Cacciaguida).

Desigur, vom evita cu grijă să vorbim de „izvoare". Acest sistem reprezintă un fapt arhetipic și, ca atare, este cu totul de prisos, ca să nu zicem oțios, să ne întrebăm pe ce căi a ajuns pînă la Dante. Dealtfel Dante, ca toți cei care au operat în mod genial asupra materialului literar transferabil, nu-și ascunde datoriile sale față de ceea ce am numit „limbaj" curent (cf. § 3). Numai că în cazul său, banalitatea locului comun este răscumpărată de pasiunea față de material și mai ales de calitatea structurilor prin care a realizat sistemul tradițional.

6

Structura episodului lui Cacciaguida face deci parte din motivul „vîrstei de aur". În ea sînt într-adevăr ușor de recunoscut cele patru constante majore, chiar dacă nu toate evidențiate cu aceeași claritate, ale sistemului nostru.

La prima, *temperanța*, se face o referire explicită în XV, v. 115 și urm., unde avem chiar o surprinzătoare coincidență terminologică :

„e vidi quel de' Nerli e quel del Vecchio
esser *contenti* alla pelle scoperta,
e le sue donne al duso e al pennecchio" [1]

---

[1] „Și-așișderi fără mantii și odoare / pe Nerli și pe Vecchi i-am cunoscut / și-a lor femei cu fuse și fuioare."

care amintește de „contentique cibis nulla cogente creatis" al lui Ovidiu (cf. mai sus, § 3). Mult mai insistente sînt trimiterile la comportamentul respectiv, adică la *pudoare* pe de o parte, și la lux, lipsă de modestie și desfrîu (*impudoare*) pe de alta. Florența era „curată și cinstită" (XV, 99). Bellincion Berti umbla „încins cu piei la brîu", iar femeia lui stătea „în fața oglinzii [...] cu fața neboită". Dimpotrivă, în infernul Florenței contemporane domnesc luxul neînfrînat :

„Non avea catenella, non corona"[1]

desfrîul :

„Non v'era giunto ancor Sardanapalo
a mostrar cio che'n camera si puote"[2]

risipa de bani în construirea de palate :

„Non era vinto ancora Montemalo
dal vostro Uccellatoio"[3]

Conceptul de *dreptate* e subliniat explicit în XVI, 151—152 :

„vid' io glorioso
e giusto il popol suo"[4]

În afară de aceasta, este considerată o „dreaptă ură" (XVI, 137) aceea care șterge nedreptatea săvîrșită de Buondelmonte. Iată mai departe, pe planul comportamentului, cum sînt opuse păcii Florenței de demult războaiele civile ale Florenței contemporane. Este un argument asupra căruia

[1] „Nu se purtau cununi și cingători". (XV, 100 și urm.)
[2] „Căci n-ajunsese domn Sardanapal/s-arate pielea-ntr-un alcov ce-i poate" (XV, 107—108)
[3] Nici era-nfrînt la Roma Montemal / de-al vostru Uccellatoio..." (XV, 109—110).
[4] „văzui pășind norodul / pe drumul drept..."

Dante revine cu sfîşietoare nostalgie şi nesecată mînie : Florenţa „trăia în pace“ (XV, 99), Cacciaguida vine pe lume „să trăiască atît de tihnit şi frumos în urbea sa“ (XV, 130—131), cartierul Borgo Santi Apostoli ar fi fost astăzi „mai liniştit“ (XVI, 134) „dacă de noi vecini s-ar fi lipsit“. Florenţa ajunsă la capătul vieţii ei paşnice, „în pacea de-apoi“ (XVI, 147) a fost constrînsă să jertfească o victimă statuii schiloade a lui Marte, Cacciaguida în fine a văzut Florenţa „în pace — fără price de-aş boci prohodul“ (XVI, 149—150). Dimpotrivă, astăzi, adaugă Dante, actul nedrept al lui Buondelmonte a provocat „dezbinarea“ (XVI, 154) între cetăţeni, luptele de partide, războiul, distrugerea cetăţii.

La acest punct este interesant de observat că „perechile logic conexe“ se dispun în paralel după regulile despre care am vorbit (cf. mai sus, § 2) ale „opoziţiei logice de contrarietate“. Respectarea legilor sistemului e explicitată şi pe plan terminologic, sau, dacă vrem, lingvistic, prin folosirea particulei *non*. Astfel, în ceea ce priveşte opoziţia :

/*intemperanţă* vs *non intemperanţă* (= *temperanţă*)/.

de data aceasta formulată, după modelul propus la început (cf. § 2), în sens invers :

/*intemperanţă* vs *nonintemperanţă* (= *temperanţă*)/.

Dante pleacă de la a doua relaţie, cea negativă (în realitate pozitivă prin însumarea celor două semne negative : *non* + *in*), pentru a descrie vîrsta de aur :

„Non *avea catenella*, non *corona*
non *gonne contigiate*, non *cintura*[1]“
[...]
„Non *faceva*, *nascendo*, *ancor paura*[2]“

---

[1] „*Nu* se purtau cununi şi cingători, / nici poale dichisite-ori călţunaşi.“
[2] „Nu-şi îngrozeau copilele din faşă.“

[...]
„Non *avea case di famiglia vote* [1]"
[...]
„Non *era vinto ancora Montemalo* [2]"

În această privință rămîne deci de la sine înțeles că primul termen este deductibil cu ușurință prin suprimarea mentală a particulei *non*. În ziua de azi — vom spune deci împreună cu Dante — femeile poartă „catenelle", „gonne contigiate", „fa paura", se văd „case di famiglia vote" ș.a.m.d.

7

Realizarea sistemului tradițional comportă în numeroase cazuri refolosirea vechilor materiale lingvistice și terminologice legate de el. Imaginea soților care își părăsesc femeile „pentru a merge — cum scrie Buti — în Franța, să negustorească" (XV, 119—120) este de pildă topică (în afară, evident, de detaliul soților și al Franței) în literatura „vîrstei de aur". Va fi de ajuns să amintim acel „temptare Thetin ratibus", înfruntarea valurilor pe nave (*Egloga* a IV-a, 32), apoi „nec nautica pinus mutabit merces" [3] (*Egloga* a IV-a, 38—39) pe care Vergiliu le consideră activități cel puțin inferioare, și de asemenea absența comerțului ca proprie vîrstei de aur, acolo unde, de exemplu, Tibul observă că în epoca aceea

„nondum caeruleas pinus contempserat undas" [4]

sau (în alt loc) amintește că

„nec vagus ignotis repetens compendia terris
presserat externa navita merce ratem" [5]

---

1 „Nu se-nălțau pustii și reci palate."
2 „Nu era-nfrint la Roma Montemal."
3 „corabia de pin plutitoare nu va mai schimba mărfurile"
4 „corabia de pin nu înfruntase încă albastrele unde" (I, 3, 37).
5 „navigatorul în căutare de cîștig în țări necunoscute nu-și încărcase încă vasul cu mărfuri străine". (I, 3, 39—40).

Imaginea e reluată de Ovidiu în *Metamorfoze*, I, 94—95, unde observă că în epoca de aur

„nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem,
montibus in liquidas pinus descenderat undas“ [1]

La fel se poate spune şi despre celelalte trei imagini, atît de patetic danteşti, a femeilor (I) sigure de a nu „fi alungate din Florenţa — scrie tot Buti — să meargă prin lume şi să moară pe pămînturile altora [exilate — cum interpretează Sapegno — din cauza discordiilor interne], (XV, 118—119), (II) mulţumite „cu fusul şi fuiorul“ (XV, 117), şi, în fine (III), că, „torcînd fuiorul“, povesteau „cu cei din familie — de Troieni, din Fiesole şi din Roma“ (XV, 124—126).

Prima imagine, chiar dacă nu se referă în mod explicit la femei, se găseşte în partea a II-a a *Georgicelor*, acolo unde Vergiliu vorbeşte despre urmările războaielor civile:

„exilioque domos et dulcia limina mutant
atque alio patriam quaerunt sub sole iacentem [2]

Celelalte două imagini se găsesc însă contopite de Tibul în *Elegia* a III-a a primei cărţi :

„At tu casta precor maneas, sanctique pudoris
adsideat custos sedula semper anus.
Haec tibi fabellas referat positaque lucerne
deducat plena stamina longa colu“ [3].

---

[1] „nicicînd pinul, doborît de pe munţii săi ca să meargă să viziteze o lume străină, nu coborîse către cîmpia de ape.“

[2] „îşi părăsesc prin surghiun căminul şi dulcea lor casă şi pleacă să caute o patrie aflată sub alt soare“ (511—512).

[3] „Dar tu, te implor, rămîi-mi credincioasă şi, pentru a păzi comoara sacră a pudorii tale, facă cerul ca bătrîna ta mamă să rămînă mereu alăturea de tine. Ea să-ţi spună poveşti, torcînd lîngă candelă, firele lungi din furca ei frumos împodobită“ (v. 83—86).

Şi pentru Iuvenal, în fine, femeile romane de demult, „castae latinae" aveau mîinile bătătorite de îndelungul tors al lînii :

„et vellere Tusco
vexatae duraeque manus" [1]

8

Dacă expunerea noastră s-ar opri în acest punct, ar putea decurge fără îndoială de aici riscul de a nu-i face dreptate deplină lui Dante. Dintr-o confruntare mai amănunţită între modelul de sistem (II) propus de noi, aşa de rigid binar, şi structura episodului lui Cacciaguida, rezultă într-adevăr că Dante nu îl realizează ca atare, ci introduce în el pasiuni felurite şi mai ales amănunte capabile să-i denatureze de la bun început capacitatea substanţial categorială şi paradigmatică.

Începem de la acest al doilea punct, care este şi cel mai congruent, cel puţin în lumina metodei de analiză folosită în cercetarea noastră. Dante, precum ne amintim cu toţii, nu se mulţumeşte să *pună în opoziţie* cele două Florenţe, Florenţa de vis, cufundată într-o mitică epocă de aur, şi Florenţa reală, de fier, antrenată într-o situaţie dramatică, aparent fără ieşire. Într-adevăr, între cele două vîrste, spre deosebire de predecesorii săi, poetul nostru împlîntă un discurs destul de amplu asupra acelor *cauze* care au determinat decăderea oraşului, *trecerea* de la vîrsta de aur la cea de fier. Aşadar, nu mai avem de-a face cu un salt brusc, ci cu o încercare de explicare raţională care tinde să transforme sistemul (sau *pattern*-ul) „motivului" din paradigmatic şi *categorial* cum era (cel puţin la marea majoritate a scriitorilor antichităţii) în sintagmatic şi *linear*.

Deja am avut prilejul să punem în lumină cea mai intimă şi substanţială vocaţie de narator a lui Dante (*Ultima*

---

[1] „şi mîinile învîrtoşate şi crăpate de lîna etruscă." *(Satira* a VI-a 289—290).

călătorie a lui Ulise). Florența, în cazul său, nu e un loc unde se săvîrșesc acte absolute, ci expresia dureroasă a unei experiențe existențiale ce se desfășoară în întregime pe firul lentei și inexorabilei curgeri a „timpului", pe eroziunea valorilor considerate absolute și de neînlocuit.

> „Sempre la confusion delle persone,
> principio fu del mal della cittade" [1]

Amestecul de neamuri și de clase diferite — amintește Dante — a fost întotdeauna cauza primă a ruinării statelor. Acest principiu, după cum se știe, îi vine de la maestrul său, Aristotel. În *Politica*, citim într-adevăr că statele sînt compuse din cetățeni ce se deosebesc unii de alții (II, j, 4) și că orice încercare de a-i face egali a fost întotdeauna cauza distrugerii cetăților. Tot în *Politica* (III, iij, 2—4) se observă că într-un stat bine organizat străinii nu trebuie să fie acceptați ca cetățeni (să ne amintim de muntenii mutați la oraș în Dante, *Infernul*, XV, 63), în afară de cazul în care cetățenii prin naștere nu sînt în număr suficient pentru a putea apăra interesele comunității.

Iată deci cum se consolidează, în construcția sau structura lui Dante, cei doi termeni ai compoziției printr-un solid și bine gîndit inel de legătură, care transformă sistemul tradițional într-un lung lanț de evenimente memorabile, dar și întristătoare. „Motivul" a rămas același ; cu toate acestea, episodul narat de Dante dobîndește aspecte noi și se îmbogățește cu armonice cu totul neașteptate, cel puțin în raport cu literatura genului.

În considerarea formelor literare, exclusesem deja, ca non-pertinente, conceptele de istorie, angajare morală, pareneză ș.a.m.d. (cf. mai sus, § 2). Acum va fi necesar să redimensionăm, pe plan artistic, importanța „motivului" (de înțeles aici cu valoare de „semnificat"), întrucît nu este, cum am demonstrat, legat în mod obligatoriu de un singur sistem („semnificant"). Dacă „motivul" e legat de un sistem,

---

[1] „Căci pururi rău aduce-ntr-o cetate / amestecul de neamuri și de mlade" (XVI, 67—68).

aceasta nu împiedică ca acest sistem să fie modificabil în decursul timpului, sau ca, în fine, acesta să transcendă în practică „motivul" pentru a reintra într-o tipologie mai generală a formelor, în universalele ființei. Și dat fiind că valoarea artistică a unui obiect literar depinde în ultimă instanță de modul în care își organizează conținuturile, rezultă de aici că numai o analiză strict formală, și nu numai strict semantică, va putea să ne lămurească cu privire la funcționarea lui, adică la esența sa.

9

Contemplarea *activă* a decăderii și descompunerii orașelor, meditația sa asupra morții și asupra trecerii de neoprit a „timpului", deși ne duc cu ele pe planul narațiunii, revelă și o prezență secretă, dar nu mai puțin vitală și hrănitoare, care face cel puțin problematică lectura tradițională a episodului.

„Lucrurile frumoase — scrie Sf. Augustin în *Confesiuni* (IV, x, 1) — se nasc și apun. Născîndu-se, ele încep să fie, cresc pentru a-și atinge perfecțiunea ; odată atinsă perfecțiunea, ele îmbătrînesc și mor, pentru că totul îmbătrînește și moare. Astfel, abia venite la lumină, ele tind să fie și apoi se grăbesc să crească pînă la sfîrșitul ființei, apoi se precipită către moarte. Aceasta este condiția existenței lor (*Sic est modus eorum*)."

Inutil să amintim aici celelalte pagini celebre ale Sf. Augustin (*Confesiuni*, XI, xiv și urm.) asupra curgerii „timpului", asupra trecerii de neoprit a prezentului, a acelui *quid temporis*[1] (*Confesiuni*, XI, xv, 3) care se năpustește afară din peștera întunecoasă, din neantul viitorului, pentru a se cufunda apoi imediat în abis, în zădărnicia trecutului. Întreaga meditație antico- și neo- testamentară asupra deșertăciunii lucrurilor pămîntești este răscumpărată de Sf. Augustin în scopul unei mai pozitive conștientizări a destinului omului. Nu mai avem de-a face cu o rătăcire oțioasă

---

[1] „ce este timpul"

a memoriei în lumea de basm a vîrstei de aur, ca în cazul poeților tradiției literare clasice, ci cu o asumare precisă a propriilor responsabilități morale față de „timp" și felul cum operează el.

Prin urmare, nici poziția lui Dante nu e diferită. Mijloacele folosite sînt poate mai mult literare decît filosofice ; dar aceasta, în ultimă analiză, nu dăunează. *Toposul*, sau locul comun, este acela al lui *„Ubi sunt..."* :

„Dove sono Luni e Urbisaglia...? Dove sono gli Ughi, i Catellini, i Filippi, i Greci, gli Ormanni e gli Alberichi... ? [1]

Generația de aur s-a dus iremediabil.

Nu totul însă s-a pierdut. Istoria, într-adevăr — conchide Dante — nu e o revenire oțioasă de momente absolute (cf. § 1) opuse unele altora („timp" ciclic), ca în sistemul tradițional al „motivului", țîșnire sterilă a unei *Weltanschauung* destinată distrugerii, mai întîi psihologice și apoi materiale. Ea constă în schimb într-o curgere lentă și neîncetată de evenimente, mai mult triste și îndoliate, poate, decît fericite („timp" linear), către care Dante se deschide cu o surîzătoare siguranță că nimic nu e compromis, că viitorul este în întregime imprevizibil, nou, intact, plin de promisiuni și daruri umane și divine, și că omului (oricum ar merge lucrurile pe lumea asta — amintește Cacciaguida) nu-i e îngăduit să se sustragă propriilor responsabilități și propriilor „angajamente".

---

[1] „Unde sînt Luni și Urbisaglia...? Unde sînt acei Ughi, Catellini, Filippi, Greci, Ormanni și Alberichi... ?"
(Luni = cetate antică etruscă aflată în ruină pe timpul lui Dante ; Urbisaglia — Urbs Salvia, citată de Pliniu ; Ughi, Cattelini etc. — familii florentine dispărute deja în secolul al XII-lea — N.T.)

V

„...DE FOLE AMOR“

Lestoire del saint graal ed. Sommer, *Vulgate-Version*, I, p. 294, 19

1

Tristan şi Isolda, perechea credincioasă, tocmai îşi trăiesc momentele cele mai fericite ale vieţii lor, scurtă paranteză în alergarea lor neostoită către moarte. Au fugit în pădure şi au găsit sălaş într-un palat fermecat. Nu mai au trecut şi nici viitor şi profită de scurtul răgaz pe care li-l acordă urmăritorii lor. În tot acest timp, ei o cultivă — povesteşte Gottfried de Strassburg — „pe *Minne*[1] cum făceau şi alţi iubiţi şi de altceva nu se ocupă, deoarece numai la asta îi îndeamnă inima“ (Gottfried, 1966, p. 289). E un moment magic solemn pe care, poetul german reuşeşte să-l sublimeze într-un fel de tapiserie fastuoasă unde personajele se mişcă ca şi cum ar fi absorbite de hieratism mistic. „Nicicînd — povesteşte tot Gottfried — în toată viaţa lor nu au fost atît de intim apropiaţi cum fuseseră în acel timp, nici nu mai găsiră vreun răstimp atît de prielnic pentru fericirea lor cum fusese acela“ (*op. cit.*, p. 296). Ei îşi împodobesc iubirea cu toate virtuţile şi activităţile care se inspiră din principiile vieţii de curte. Între acestea, Gottfried aminteşte muzica şi poezia în care Tristan era deosebit de înzestrat şi în care îi fusese maestru Isoldei în timpul şederii sale în Irlanda. Iubirea care domneşte nemiloasă în minţile şi în inimile lor este fructul unui filtru magic, dar nu se poate spune că s-a ivit pe neaşteptate. Ea se născuse cu mult înainte, ca urmare a unei lungi şi chinuitoare apropieri intelectuale. Isolda, ca şi Eloiza faţă de Abélard, este eleva lui Tristan. Tristan a adus-o la lumina maturităţii : a învăţat-o toate artele, dar pe deasupra i-a fost şi maestru de viaţă morală. I-a arătat ce înseamnă măsura, politeţea, controlul, echilibrul spiritual : toate acestea fiind

[1] Iubirea.

virtuţi care îi vor permite mai tîrziu Isoldei să îndure cu demnitate, fără un suspin, plecarea lui Tristan în ciuda melancolicului presentiment că nu-l va mai revedea viu.

„Aşadar, ei — povesteşte Gottfried — cînd luminosul soare începea să urce pe cer şi căldura să pripească, se duceau sub tei şi briza suavă le umplea de plăcere pieptul şi fiinţa, înveselindu-le ochii şi toate simţurile. Teiul dulce le înmiresma aerul şi umbrarul cu frunzele sale ; adierile erau făcute de umbra lui blînde, sfioase şi proaspete, culcuşul de sub arbore era făcut din ierburi şi flori, pajiştea cea mai sclipitoare care s-a văzut vreodată sub un tei.

Acolo şedeau îndrăgostiţii cei credincioşi, unul lîngă altul, depănînd poveşti despre aceia care în timpuri trecute pieriseră de dorul iubirii. Ei vorbeau şi povesteau plîngîndu-i şi compătimindu-i : despre Phillis de Tracia şi despre ceea ce în numele *Minnei* avu de suferit biata Canace, şi Byblis căreia din dragostea pentru fratele ei i se frînse inima, şi regina Tirului şi a Sidoniei, îndrăgostita Didona, a cărei iubire avu un sfîrşit atît de tragic. Cu asemenea poveşti ei îşi treceau uneori timpul" (*op. cit.*, pp. 288—289).

Aşadar, Tristan şi Isolda îşi compară fericirea (efemeră) cu soarta dureroasă a altor amanţi. Phillis, Canace, Byblis şi Didona făceau parte din evul mediu mai degrabă decît din mit, din cronica cotidiană, erau, în toate privinţele, nişte contemporane eterne. În acelaşi timp, ele erau considerate şi *auctoritates*, cu alte cuvinte, ca modele de viaţă şi, fie şi numai în al doilea rînd, ca fapte literare. În realitate, dacă cei doi credincioşi îndrăgostiţi disting între soarta lor şi aceea a lui Phillis, Byblis etc., Gottfried şi cititorii săi ştiu prea bine că Tristan şi Isolda fac parte din lungul şir al iubiţilor nefericiţi. Destinul lor nu va fi diferit de cel al „femeilor de demult" („donne antiche") şi al „cavalerilor". („cavalieri") (Dante *Infernul*, V, 71) înşiraţi în catalog, şi aceştia respectă regulile acelui joc crud şi cu dedesubturi egoiste, care e iubirea interzisă, şi ei practică arta înşelăciunii, zădărnicesc sau previn mişcările acelora care le vor răul, dar nu rezistă impulsurilor sincerităţii şi ale sentimentelor.

2

Gottfried dovedeşte deci cunoaşterea faptului că povestea lui Tristan şi a Isoldei face parte dintr-o schemă sau sistem fix, (de înţeles în sens de model sau *pattern* narativ), ai cărui termeni, a cărei dezvoltare şi încheiere, sînt în mod rigid predeterminaţi de legile schemei înseşi. La fel ca şi alte povestiri inspirate din acelaşi „motiv", şi în acest caz încălcarea regulilor de comportare stabilite de oameni se încheie cu o sancţiune precisă cu caracter moral. Fatalitatea intră triumfătoare în ordinea posibilelor narative. Aşa cum a fost demonstrat de Hamon, 1972, p. 109 :

„referirea la unele povestiri cunoscute (scrise în extratextul global al culturii) funcţionează ca o restrîngere a cîmpului de libertate al personajelor, ca o predeterminare a destinului lor."

Diferitele tabuuri care apasă asupra destinului lui Phillis, Canace etc., dar şi asupra celui al lui Tristan şi al Isoldei, reprezintă fără îndoială un fapt de ordin substanţialmente cultural. De asemenea, nu se poate totuşi susţine că drama se naşte cu necesitate din suprapunerea unor culturi diferite, din intrarea în criză a unor valori resimţite ca depăşite de către conştiinţa comună. În general, senzaţia e aceea că, pentru autorii acestor povestiri, conflictul se naşte nu atît dintr-o ciocnire între „cultură" (luată în sensul de convenţie socială) şi „natură" (adică instinct natural), cît mai degrabă între nişte instincte diferit orientate.

Oricum ar fi, drama iubirii interzise în varianta ei specifică de amor adulterin, acel „fole amor" din romanele bretone, ca urmare a unei lungi şi răbdătoare acţiuni de filtrare şi decantare din acelea pe care le-am putea numi invariantele sale, într-un anume mod s-a ritualizat, fie pe planul diegetic (al povestirii), sau de-a dreptul legal (schema unei asemenea istorii ar putea îngădui formularea unui articol din codul civil), fie pe planul, cu mult mai compromiţător, al comportării tuturor acelora care ajung într-o situaţie asemănătoare. Raporturile între artă şi viaţă, con-

fundarea fanteziei cu realitatea, luarea unor umbre drept ființe în carne și oase, pe care B. Croce le reproșase sensibilității romantice, sînt fenomene mai generale, cu caracter psihologic, care în multe cazuri condiționează opțiuni existențiale dincolo de orice posibilitate de control rațional. Aceste scheme fac parte din cultura noastră și în ele ne recunoaștem nu numai din punct de vedere, ca să zicem așa, lingvistic, ci și în ceea ce privește tipul de decizii ce trebuie luate ori de cîte ori împrejurările momentului corespund precerințelor schemei.

Operația îndeplinită de Gottfried este, din acest punct de vedere, una cu caracter rafinat semiologic. Într-adevăr, el individualizează, în majoritatea povestirilor referitoare la Phillis, Canace, Tristan și Isolda etc., existența unei matrici comune, acceptate convențional în contextul culturii sale ca un fapt de ordin gramatical și, dacă vrem, lexical. Trebuie să ținem cont că Gottfried nu vorbește de „izvoare". „Phillis din Tracia" sau „biata Canace" nu reprezintă sursa povestirii despre Tristan și Isolda. Toate aceste povestiri, la fel ca și cea a lui Tristan și Isolda, nu constituie de fapt decît tot atîtea realizări ale potențialităților expresive cuprinse în schema sau „modelul" ideal al „iubirii nefericite și interzise". De aceea, raporturile între diferitele narațiuni și această schemă nu se configurează diferit de cele care au loc după terminologia lui Trubețkoi (1939), între actele de vorbire (*Sprechakte*) și limbă (*Sprachgebild*). Primele sînt fapte concrete, a doua, în schimb, există numai în conștiința vorbitorilor. Natural, povestirile izolate n-ar fi posibile fără schema la care se referă. Pe de altă parte, schema există numai întrucît la ea se raportează povestirile respective, adică — din nou cu cuvintele lui Trubețkoi — numai întrucît se actualizează în aceste povestiri.

3

Poate n-a existat nici o epocă precum evul mediu, conștientă într-o atît de mare măsură de existența unui patrimoniu etnografic și literar universal utilizabil în același mod

în care vorbitorii se servesc de sistemul lingvistic care le este propriu.

Tot în contextul legendei lui Tristan și Isolda, e bine cunoscut pasajul din fragmentul Sneyd (Thomas, 1950, v. 781 și urm.), în care Isolda ne este prezentată cîntînd „un lai pitus d'amor“, un cîntec trist de iubire:

„Coment dan Guirun fu surpris,
Pur l'amur de la dame ocis
Qu'il sur tute rien ama,
E coment li cuns puis li dona
Le cuer a sa moillier
Par engin un jor a mangier,
E la dulur que la dame out
Quant la mort de sun ami sout.“ [1]

Și în acest caz, alegerea *lais*-ului și, mai precis, a motivului, dealtfel celebru în nuvelistica de ascendență bretonă, al „inimii mîncate“, nu e întîmplătoare. E adevărat că tristul cîntec de iubire e încadrat în episodul întîlnirii între Isolda și un curtezan al ei, contele Cariado. Aceasta nu împiedică ca el să se lege mai direct de motivul „iubirii nefericite și interzise“, adică de povestea de mai largă importanță a lui Tristan și a Isoldei. Și aici, adulterul o vizează în primul rînd pe femeie; și aici, răzbunarea este cea premeditată și dusă la bun sfîrșit de către soț; și aici, tehnica folosită de soț este aceea a vînătorului care, după cum vom vedea (§ 9), pîndește animalul pe cărare, îl ucide și îl spintecă pentru a-i scoate măruntaiele. Isolda deci reflectează asupra poveștii ei și, printr-un fel de previziune lucidă, întrevede sfîrșitul lui Tristan și durerea ei sfîșietoare.

Chiar din aceste prime eșantioane rezultă că în cadrul „motivului iubirii nefericite și interzise“ și, mai precis, al

---

[1] „Cum Guirun fu surprins și ucis din pricina iubirii pentru doamna sa pe care el o iubi mai presus de orice, și cum apoi într-o zi contele îi dădu cu vicleșug soției sale să mănînce inima lui Guirun, și durerea pe care doamna o avu cînd află de moartea iubitului ei“.

„iubirii şi al morţii" se poate recunoaşte un spaţiu mai restrîns referitor la experienţa dramatică a adulterului („fole amor"). Trădarea unei credinţe, oricît de formală ar fi devenit aceasta sau ar fi fost dintotdeauna, pune în mişcare o întreagă serie de mecanisme psihologice teribile, dar şi, mai ales faţă de femeie, o milă şi o simpatie irezistibilă, tocmai pentru că e mai slabă şi lipsită de apărare în faţa presiunilor pe care societatea le exercită asupra ei. Acest lucru, de pildă, se poate observa în nuvela a noua din ziua a patra a *Decameronului*, care este dedicată chiar povestirii istoriei „acelora al căror amor avu un sfîrşit nefericit" (cf. n. 8 din *corpus*). Ea îşi are punctul de plecare în *vida* trubadurului provensal Guillaume de Cabestan (la rîndul ei inspirată din *lai Guirun*) şi se termină cu iertarea (morală) a iubiţilor nefericiţi şi condamnarea (fără apel) a soţului.

4

Avem apoi prilejul să scoatem în relief şi să enumerăm analogiile formale (v. mai sus, § 10) care leagă toate aceste naraţiuni şi altele încă între ele. Mărimile constante sînt instrumentele jocului şi mişcările sînt în mod larg previzibile, cel puţin în raport cu media cazurilor. Existenţa „motivului" şi conştiinţa faptului că analogiile existente între naraţiunile care îi aparţin constituie cea mai bună garanţie a lor îşi găsesc pe de altă parte o sigură explicitare nu numai pe planul „citatelor", ci şi în tendinţa de a contopi la un loc naraţiunile în care „motivul" nostru este prezent. Una dintre legendele cele mai importante în care apare motivul adulterului este în mod notoriu cea despre Guenievra şi Lancelot. Cum a fost deja demonstrat şi de F. Lot (1954, pp. 198—199) şi de J. Frappier (1961, pp. 188—195), istoria Guenievrei şi a lui Lancelot, în felul în care este povestită în *La mort le roi Artu* se resimte puternic de influenţa romanului lui *Tristan*. Însuşi autorul acestei povestiri a scos în relief analogiile, şi nu numai utilizînd unele amănunte din *Tristan* în cursul povestirii iubirii dintre Guenievra şi Lancelot, ci avînd grijă să le şi expliciteze

în mod critic printr-un „citat“. Iată textul respectiv pe care îl dăm în ediția Frappier (*Mort le roi Artu*, 1954, pp. 70—71) :

„Certes ge ne vi onques preudome qui longuement amast par amors qui au derreain n'en fust tenuz por honniz ; et se vos voulez garder as anciens fez des Juïs et des Sarrazins, assez vos en porroit l'en moustrer de ceus que la veraie estoire tesmoigne qui furent honni par fame. Regardez en l'estoire del roi David : vos i porroiz trouver qu'il avoit un sien fill, la plus bele criature que onques Dex formast ; cil commença la guerre encontre son pere par esmuete de fame ; si en morut assez villment. Ensi poez veoir que li plus biax hom juïs morut par fame. Et aprés poez veoir en cele estoire meïsmes que Salemons, a cui Dex dona tant de sens, outre ce que morteus cuers ne porroit comprendre, li dona science, renoia Dieu par fame ; si en fu honniz et deceüz. Et Sanses Fortins, qui fu li plus fort hom del monde, en reçut mort. Hestor li preuz et Achiles qui d'armes et de chevalerie orent le los et le pris desus touz les chevaliers de l'encien tens, si en morurent et en furent anbedui ocis et plus de cent mile homes avec eus ; et tout ce fu fet par l'acheson d'une fame que Paris prist par force en Gresce. Et a nostre tens meïsmes, n'a pas encore cinc ans que Tristans en morut, li niés au roi Marc, qui si loiaument ama Yseut la blonde que onques en son vivant n'avoit mespris vers lui.“ [1]

---

[1] Cu siguranță că nu am mai văzut om curajos care să fi iubit îndelung din toată inima și care la sfîrșit să nu fi fost dezonorat ; și dacă vreți să luați puțin aminte la faptele de demult ale Iudeilor și Sarazinilor, s-ar putea găsi mulți din aceia despre care istoria cea adevărată stă mărturie că au fost dezonorați din cauza unei femei. Luați aminte la povestea regelui David : veți afla acolo că el avea un fiu, cea mai frumoasă făptură ce a fost vreodată creată de Dumnezeu ; acesta începu războiul împotriva tatălui său ațîțat fiind de o femeie ; și astfel muri în mod josnic. Din asta puteți vedea că cel mai chipeș bărbat al iudeilor muri din cauza unei femei — Și apoi puteți vedea, în aceeași istorie, că Solomon, căruia Dumnezeu îi dăduse atîta minte, mult mai multă decît inima omenească poate cuprinde, și atîta înțelepciune, l-a renegat pe Dumnezeu din cauza unei femei ; și așa fu dezonorat și înșelat. Și Samson, care fu omul cel mai puternic din lume, își primi moartea de la o femeie. Viteazul Hector și Ahile

Episodul priveşte discuţia dintre Bohor şi Guenievra. Guenievra refuză să-l întîlnească pe Lancelot şi Bohor încearcă să o convingă să fie mai generoasă cu el. În legătură cu aceasta, îi aminteşte de eroii antichităţii, fie iudei, fie sarazini, care au suferit dezonoare şi înşelăciune din cauza unei femei : fiul regelui David, Solomon, Samson, Hector, Ahile, şi în sfîrşit Tristan, care „în vremea noastră", numai cu cinci ani în urmă, a murit din cauza blondei Isolda, deşi nu o înşelase niciodată în viaţa lui.

Şi invers, putem găsi un „citat" al Guenievrei în una dintre cele mai vechi redactări ale lui *Tristan* şi mai precis în *Folie Tristan* din Berna :

„Onques Yder, qui ocist l'ors,
N'ot tant ne poines ne dolors
Por Guenievre, la fame Artur,
Con je por vos, car je en mur" [1]

Aici nu se vorbeşte de Lancelot, ci de un alt iubit al Guenievrei care însă, în vechiul roman omonim, este antrenat în aventuri nu mult diferite de cele ale lui Lancelot.

„Citate" încrucişate, prin urmare, confirmă încă de la început conştiinţa existenţei unui motiv comun. Totuşi, atare conştiinţă nu se opreşte la „citate" ; ea urmează drumul unui substanţial sincretism al celor două istorii. Şi astfel, după cum vom vedea (cf. § 9), regele Arthur, Gauvain şi alţi cavaleri ai Mesei Rotunde îl ajută pe Tristan să-l înşele pe regele Marc în *Tristan* de Eilhart von Oberg, Lancelot şi Tristan se ciocnesc în luptă, Perceval îl salvează pe Tristan

---

care cît despre priceperea la război şi cavalerie avură laudă şi preţuire mai mult decît toţi cavalerii din vechime, muriră şi fură ucişi amîndoi şi odată cu ei peste o sută de mii de oameni ; şi totul se întîmplă din cauza unei femei pe care Paris o răpise cu de-a sila din Grecia. Şi în timpul nostru la fel, nu au trecut nici cinci ani de cînd Tristan, nepotul regelui Marc, muri, el care o iubise cu o dragoste atît de credincioasă pe Isolda cea blondă, încît niciodată nu o înşelă în viaţa lui."

[1] „Nicicînd Yder, cel care ucisese ursul, nu avu asemenea necazuri şi dureri din cauza Guenievrei, soţia lui Arthur, cum îndur eu pentru tine, din pricina căreia mor" (1934, v. 232—235).

din temnița regelui Marc, regele Marc merge în vizită la regele Arthur în versiunea în proză a lui *Tristan*, și așa mai departe. Sincretismul, în acest caz, e favorizat de confruntările geografico-istorice, de situarea generală în „ciclul breton". Totuși, în fundal domină experiența comună a „iubirii nefericite și interzise" și a raporturilor, cu totul speciale, care, cu tot mai mare claritate, se instaurează între un suveran, în cel mai bun caz, distrat și un vasal îndrăgostit de soția lui.

5

Textul în care se manifestă cel mai clar tendința transmutării artei în viață, a fanteziei în realitate, și în care se explicitează la modul cel mai concret conștiința existenței unui „model" existențial și literar al „amorului nefericit și interzis", este cel al episodului lui Paolo și Francesca în Cîntul al V-lea al *Infernului*. Deja au fost scoase în relief nu o dată componentele literare ale comportamentului Francescăi și motivele, tot literare, pe care Francesca le invocă pentru a se disculpa : teoria stilnovistă a „inimii gentile", principiul acelei „morum probitas" popularizat de Andrea Cappellano, trădarea femeii angelice etc. Însă ceea ce interesează mai mult este „citatul" din romanul în proză al lui Lancelot, analogiile stabilite mental de către Francesca între situația lui Lancelot și a Guenievrei și a ei personală. Contini (1971, p. 343) o socotește pe Francesca „o intelectuală de provincie". Din acest punct de vedere ea nu se comportă altfel decît protagonista unei alte „povești cu adulter", și anume *Lais de Yonec* de Marie de France (cf. n. 3 din *corpus*). Și în acest caz, de fapt, lectura romanelor de aventuri este aceea care înfierbîntă mințile aspirantei la adulter. *La dame*, care, după cum povestește Marie, a fost închisă, într-un turn de către bătrînul soț gelos pe frumusețea și tineretea ei, fantazează în singurătate pe marginea poveștilor romanului curtean. Încă o dată literatura e îndreptată (așa cum voiau Eleonora de Aquitania și fiicele ei, adevărate protagoniste ale culturii franceze în a doua jumătate

a secolului al XII-lea) spre soluţionarea problemelor umane şi sociale ale femeii, şi mai ales ale celei *malmariée* (căsătorită nepotrivit).

Şi iată solilocviul prizonierei :

„Mut ai sovent oï cunter
Que l'em suleit jadis trover
Aventures en cest païs
Ki rechatouent les pensis.
Chevalers trovoent puceles
A lur talent, gentes e beles,
E dames truvoent amanz,
Beaus et curteis, pruz et vaillanz
Si que blasmees n'en esteient,
Ne nul fors eles nes veeient.
Si ceo peot estre e ceo fu,
Si unc a nul est avenu,
Deu, ki de tut ad poësté,
Il en face ma volenté"[1]

Cazul acestei *dame*, viitoarea mamă a lui Yonec, este puţin diferit de cel al Francescăi şi al celor două eroine, Isolda şi Guenievra din „ciclul breton". Amantul ei, Muldumarec, vine de departe şi nu are nici o legătură, de rudenie sau de alt gen, cu soţul. Cu aceasta totuşi nu vom putea nega că istoria mamei lui Yonec ţine de acelaşi „motiv". Dacă se exclude primul dintre cele trei elemente în care se articulează (provizoriu) schema acestor poveşti şi pe care vom avea grijă să o înfăţişăm mai jos, dezvoltarea ac-

[1] „Am auzit povestindu-se foarte adesea că în această ţară se petreceau aventuri în urma cărora cei nefericiţi erau salvaţi. Cavalerii îşi găseau fecioare pe potriva lor, plăcute şi frumoase, iar doamnele găseau iubiţi chipeşi şi nobili, înţelepţi şi viteji, încît nu aveau pricină de necinste şi nimeni nu îi vedea în afară de ele. Dacă toate acestea au putut fi şi au fost, dacă de toate acestea a avut parte cineva, Dumnezeu, care are putere peste toate, să-mi împlinească dorinţa !" (Marie de France, 1959, v. 91—104).

ţiunii *lais*-ului Mariei este în mod substanţial identică cu a celorlalte trei istorii.

Iată despre ce este vorba.

Întîi de toate, protagoniştii, soţ, soţie şi amant al soţiei, fac parte din aceeaşi „familie" în sensul ce se dădea acestui cuvînt în evul mediu, adică dintr-un grup de persoane legate prin rudenie de sînge sau prin dependenţă socială : Tristan este vasal şi nepot al regelui Marc, Lancelot este în esenţă vasal al lui Arthur, chiar dacă a fost făcut cavaler de către Guenievra (cf. Frappier, 1961, pp. 301—302), Paolo este supus şi frate al lui Gianciotto (cf. n. 9 din *corpus*), Guillaume de Cabestan este „vasal" al lui Raymond de Rossillon (cf. n. 7 a din *corpus*).

În al doilea rînd, femeia comite adulterul sub influenţa unei fiinţe transcendente, Amorul, dar revelaţia se datoreşte, de regulă, unei cauze accidentale, care aici are funcţia de „ajutor" ; mama Isoldei, care prepară filtrul fatal în versiunea curteană a lui *Tristan*, intervenţia principelui Galeotto în *Lancelot în proză*, lectura însăşi a cărţii despre *Lancelot* în cîntul al V-lea al *Infernului* şi a romanelor de aventuri, în general, în *lais*-ul lui Yonec. În *vida* lui Guillaume de Cabestan (redactarea P ; cf. n. 7b din *corpus*) se vorbeşte numai de puterea lui Amor şi intervenţia sa pentru a înmuia inima femeii.

În fine, soţul se străduieşte să întrerupă legătura. În *Tristan*, Marc încearcă să împiedice dragostea dintre Tristan şi Isolda în fel şi chip, surghiunindu-l de pildă pe Tristan, sau împiedicîndu-i pe cei doi să se întîlnească, sau condamnîndu-i pe cei doi amanţi la rug (în versiunea lui Béroul), sau, în *Tristan în proză* (ed. P. Paris, 1836, I, p. 200 şi urm., cit. Schoepperle, 1960, vol. II, p. 439), ucigîndu-l pe Tristan cu o spadă (sau o lance) otrăvită (cf. Pickford, 1960, pp. 38 şi 40). În *Lancelot în proză* şi mai precis în ultima secţiune (*La mort le roi Artù*), regele Arthur, după ce-şi dă seama de *necredinţa* soţiei, o condamnă întîi pe Guenievra la ardere pe rug (detaliul este luat din povestea lui Tristan) şi apoi, în timpul asediului acelei „Joyeuse Garde" unde cei doi amanţi se refugiaseră, se înfruntă în

duel cu Lancelot. În *lais*-ul despre Yonec, soţul provoacă moartea lui Muldumarec, aplicînd lame cu tăişuri foarte subţiri la ferestruica („estreite fenestre", Marie de France, 1959, v. 111) prin care el se strecura în camera soţiei în formă de erete („ostur", *ed. cit.*, v. 114). În *vida* lui Guillaume de Cabestan soţul îl ucide pe amantul soţiei după ce îi întinsese o cursă în pădure, iar în Cîntul al V-lea din *Infernul*, în fine, cei doi amanţi sînt ucişi de soţ.

Din această primă analiză, schema povestirii apare articulată în felul următor :

(1) situaţie de echilibru (fie şi precar) în raporturile interne ale unei „familii",

(2) ruperea echilibrului acestor raporturi ca urmare a trecerii femeii de la senior la vasal,

(3) restabilirea echilibrului cel mai adesea cu mijloace violente.

6

La charpente, sau schema legendei lui Tristan şi Isolda, reflectă, după C. Frappier (1963, pp. 256—257), povestirile irlandeze din secolele VIII-IX (studiate de Schoepperle, 1960) altoite pe motivul celtic al *aithed*-ului. Acest motiv comportă „răpirea de către erou a unei femei căsătorite — sfidare a ordinii sociale — şi fuga amanţilor urmăriţi în pădure" (*art. cit.*, p. 256). Şi iată, pentru o mai mare claritate, rezumatul întocmit de Frappier la povestea despre Diarmaid şi Grainne (cf. n. 1 din *corpus*) :

„Grainne, fiica lui Cormac, regele Irlandei, s-a căsătorit împotriva voinţei ei cu bătrînul şef şi războinic Finn. Ea se îndrăgosteşte de Diarmaid, care este tînăr, viteaz şi are o foarte frumoasă aluniţă. Acesta refuză să răspundă avansurilor ei pentru că afecţiunea şi lealitatea îl opresc să-l trădeze pe Finn. Atunci Grainne [...] recurge la o constrîngere de tip magic şi psihologic totodată ; un fel de *geis*. Ea îl provoacă pe Diarmaid să o ră-

pească și să fugă cu ea în pădure. Eroul nu se poate sustrage acestei porunci fără să dea prilejul de a fi suspectat de lașitate, fără să-și piardă onoarea. De aceea nu poate face altceva decît să cedeze.

Urmăriți de Finn, Diarmaid și Grainne duc o viață austeră în pădure. Cu toate acestea nu săvîrșesc încă uniunea lor. Adevărul e că Diarmaid, în ciuda Grainnei, nu vrea să se facă vinovat față de Finn. El vrea să concilieze datoria sa de lealitate cu ascultarea poruncii ce i-a fost dată de Grainne. În fiece noapte doarme la distanță de aceasta, sau pune o piatră între ei în același pat de crengi. La fiecare dintre popasurile sale, lasă înainte de plecare o bucată de vînat crud pentru a-i însemna lui Finn că soția lui e respectată. Rezistă reproșurilor și sarcasmelor lui Grainne pînă în ziua în care aceasta, stropindu-se pe coapsă cu apă dintr-o băltoacă în care călcase din nebăgare de seamă, zise cu o prefăcută dulceață tovarășului ei prea cast : «O, Diarmaid, mare e vitejia Voastră în luptă și totuși apa asta e mai îndrăzneață decît voi !» E vorba, se înțelege, de o nouă provocare, o a doua poruncă. Împins ca și mai înainte de resortul onoarei personale, al onoarei bărbătești, Diarmaid consimte la dorințele Grainnei și comite păcatul cu ea. Un personaj supranatural și tutelar, Oengus, care a apărat-o de două ori pe Grainne, în timp ce printr-un salt miraculos Diarmaid scapă acelora care îl urmăreau, intervine pe lîngă Finn și obține de la el iertarea pentru amanți. Dar, cînd Diarmaid este rănit de moarte de un mistreț, Finn evită să-l salveze, după cum i-ar permite darurile sale magice de vindecător, pentru că își amintește de cele întîmplate. După o perioadă de tristețe, Grainne își va sfîrși în pace zilele alături de Finn“.

Și aici eroul, Diarmaid, este vasalul soțului, al lui Finn. Și aici cauza accidentală a adulterului se identifică cu acțiunea în același timp magică și psihologic irezistibilă a unui fapt supranatural : în cazul de față, „apelul la onoare“, *geis*-ul. Și aici, în fine, soțul restabilește echilibrul „familiei“ înlesnind practic moartea eroului.

Concluziile la care am ajuns prezintă, după cum se vede, un anume interes. Totuși, elementele adunate pînă aici sînt

încă prea confuze pentru a reuși să fie convingătoare, cel puțin în ceea ce privește demonstrarea existenței și definirea unui „motiv-semn" literar. Totul este prea firesc, mai ales în planul sentimentelor și al instinctelor, încît s-ar putea crede că e vorba de coincidențe pur întîmplătoare. Singurele date, aparent concrete, în posesia noastră, dar nu exclusive, după cum arată *lais*-ul despre Yonec (v. mai sus, § 5), adică :

(1) faptul că drama se desfășoară în sînul unei „familii" și

(2) că amantul este din punct de vedere juridic supus soțului, ar putea fi dezmințite de alte întîmplări reale sau cvasireale, cum este aceea, celebră, a Parisinei Malatesta și a fiului ei vitreg, Ugo d'Este (de care s-au folosit mai apoi poeți ca Byron, Leopardi și D'Annunzio). După cum se știe, soțul, Nicolò d'Este, răzbună imediat rușinea, punînd să-i decapiteze pe cei doi amanți și conformîndu-se astfel „modelului" canonic al soțului trădat, care mai tîrziu se va identifica cu conceptul așa-zisului „delict de onoare" (dar despre „onoare" vorbesc deja Thomas, Gottfried, Béroul — în legătură cu legenda lui Tristan — și autorul anonim al cărții *La mort le roi Artu* prin legenda Guenievrei și a lui Lancelot).

Mai discret, dar poate mai puțin vag, este amănuntul referitor la cauza ocazională (omologată de noi cu conceptul de „ajutor") de la care începe revelarea noului sentiment și pe care Dante îl indică a fi „o afecțiune mișcătoare" (*Infernul*, V, v. 125), o dorință atît de mare de cunoaștere. Aici ieșim din genericul unei situații pentru a pătrunde în labirinturile romanescului și pateticului, dincolo de cronica măruntă și relatarea jurnalistică.

7

Toate acestea însă ar însemna prea puțin dacă nu s-ar adăuga o povestire, poate nu la fel de cunoscută ca aceea din celebrul cînt al *Infernului*, și anume ceea ce a scris Boc-

caccio despre episodul lui Paolo şi Francesca în *Expunerile* sale asupra *Divinei Comedii* (cf. n. 9 din *corpus*). Iată-i, pentru o mai mare claritate, rezumatul :

„După îndelung război, seniorul de Ravenna şi Cervia, Guido il Vecchio da Polenta, şi seniorul din Rimini, messer Malatesta, hotărăsc să facă pace. Pacea e întărită de căsătoria dintre fiica lui Guido, Francesca, şi fiul lui messer Malatesta, Gianciotto. Fiind totuşi acesta din urmă diform la înfăţişare, pentru a evita ca Francesca să refuze nunta, Guido face în aşa fel încît căsătoria să aibă loc prin procură. Vine deci la Ravenna fratele lui Gianciotto, Paolo, cu deplină împuternicire pentru a o lua pe Francesca. «Era Paolo — scrie Boccaccio — bărbat chipeş şi plăcut şi cu o creştere aleasă». De aceea i se spune Francescăi că Paolo este acela pe care trebuie să-l ia în căsătorie. Înşelăciunea, desigur, o întristează pe Francesca ; foarte curînd însă, între ea şi cumnatul ei se naşte un sentiment de dragoste. Mai mult, profitînd de o absenţă temporară a lui Gianciotto, cei doi încep să se întîlnească. În acest punct intră în scenă un servitor al lui Gianciotto. Acesta îşi dă seama de legătură şi îşi avertizează în ascuns stăpînul. Gianciotto se întoarce la Rimini şi e condus pînă în faţa uşii camerei Francescăi, în timpul unei întîlniri dintre cei doi amanţi. Gianciotto bate în uşă, iar Paolo, înspăimîntat, încearcă să coboare în camera de dedesubt printr-un chepeng. Crezînd că Paolo se pusese la adăpost, Francesca deschide uşa soţului. Numai că, veşmîntul lui Paolo rămînînd agăţat într-un cui de la uşa chepengului, Gianciotto se repede cu spada în mînă ca să-l ucidă. Francesca se aruncă între cei doi şi este străpunsă din greşeală de soţ. Înfuriat de ceea ce s-a întîmplat, Gianciotto se aruncă asupra lui Paolo şi îl ucide şi pe el. Întîmplarea se termină cu înmormîntarea celor doi amanţi în acelaşi mormînt.“

Naraţiunea, foarte asemănătoare cu aceea relatată de către Anonim, este evident fantastică, romanescă. Acelaşi Boccaccio avansează îndoiala că şi povestirea lui Dante ar fi o născocire. Acum, dacă analizăm atent naraţiunea lui Boccaccio ne dăm seama că amănuntele adăugate de el la povestirea lui Dante sînt luate de-a dreptul din schema mul-

tor istorii care au ca obiect motivul „amorului nefericit și interzis“ în varianta proprie acelor *contes d'adultère.* Cu alte cuvinte, Boccaccio a recunoscut în episodul lui Dante acest „motiv“ și nu a făcut altceva decît să-l gloseze, explicitînd ce parte anume din tradiție se încadrează în schema care îi constituie partea semnificantă. Aceste amănunte privesc două puncte de mare importanță. În primul rînd, intervenția unui nou personaj (scos din *Ottimo Commento*) absent din narațiunea lui Dante (v. § 8). Apoi, un nou amănunt referitor la mijloacele puse în funcțiune de către soț pentru a răni sau eventual pentru a ucide pe amantul soției (v. § 9).

8

Noul personaj este cel al delatorului, *le gaiteur*, iscoada, din tradiția literară curteană. El apare frecvent în lirica medievală, ca de exemplu în *triplum*-ul motetului 42 din ms. H. 196 al Bibliotecii facultății de medicină din Montpellier :

„Ceus maudie
qui par envie
nos gaitent,
car ja ne m'en partirai
fors par les *gaiteurs* felons !“ [1]

Gianciotto este anunțat despre trădarea soției de către un „singulare servidore“ care îi relatează „ceea ce știa despre lucrul cu pricina, făgăduindu-i să-l facă să vadă și el cu ochii lui, oricînd va voi“ (Boccaccio, 1965, p. 316). Același personaj apare în alte cicluri pe care le-am amintit la început. În *Tristan* avem mai mult decît un singur spion : de pildă Mariadoc și piticul. În *La mort le roi Artu*, regele este pus pe urmele Guenievrei de către sora sa Morgana

---

[1] „blesteamă-i pe aceia care din invidie ne pîndesc ; căci nu mă voi îndepărta (de tine) decît din cauza *iscoadelor* viclene !“ (v. 32 și urm.)

care-l urăşte pe Lancelot (cf. ed. 1954, p. 62 şi urm.) şi de Agravain (*ed. cit.*, pp. 4—5). În sfîrşit, în *Lai de Yonec*, regele („sire") pune pe sora sa „vielle et vedve", să-i păzească soţia (Marie de France, 1959, v. 30). Muldumarec îi spune „damei" :

„Ceste vielle nus traïra
Et nuit e jur nus gaitera" [1]

profeţie care se va adeveri întocmai după intervenţia soţului devenit bănuitor cînd observă reînflorirea frumuseţii soţiei.

La acest punct, personajele (*dramatis personae*) încep să-şi dezvăluie adevărata lor identitate, fie ea originară, fie împrumutată. Că dragostea nefericită şi interzisă interesează de regulă o femeie căsătorită este deja un fapt atît de tipic, din punct de vedere sociologic, încît ne determină să aruncăm o privire în alte direcţii. Apoi, după cum se ştie, amănuntul e specific de pildă „imaginarului colectiv" trubaduresc, încît ne putem întreba dacă acest gen de „imaginar" face parte şi el din „motivul" nostru. Răspunsul este într-un anume fel deja scontat, date fiind multiplele şi exactele coincidenţe între protagoniştii din *contes d'adultère* şi personajele acelei drame neobişnuite care este teoria „amorului curtean".

În primul rînd, figura tragică şi controversată a soţului corespunde destul de bine „gelosului" (*gilos*) din tradiţia trubaderescă, adică soţului doamnei căreia poetul îi aduce omagiile sale. Personajul nu se bucură în general (exceptînd, dar nu întotdeauna, pe Marc şi Arthur) de simpatia scriitorilor. E suficient să amintim aici portretul pe care îl face *gilos*-ului, încă de la sfîrşitul secolului al XIII-lea, Adenet le Roi în *Cléomadés* :

„Sachiez que li vilains estoit
jalous et cele femme amoit
et il la devoit mout amer,
selonc ce que j'oi recorder.

---

[1] „Această bătrînă ne va trăda şi ne va pîndi zi şi noapte" (v. 203—204).

Pour ce qu'il ert bochus et lais
et hideusement contrefais
doutoit que on ne li tolsist
sa femme ou c'on ne l'oceïst
pour la biauté que ert en li." [1]

De cele mai multe ori, disprețul le însoțește amintirea, în afară de cîntul al V-lea al *Infernului*: în *lais*-ul despre Yonec, unde bătrînul *gelus* (cf. v. 71 și 83) este ucis de către Yonec, fiul pe care soția îl avusese de la amant, Muldumarec, în nuvela despre „inima mîncată" etc.

Soția „gelosului" este cea pe care poeții provensali o numesc *midonz* (*meus dominus*), adică seniorul din ierarhia feudală. Capricioasă și volubilă, cum e de pildă Guenievra lui Chrétien de Troyes, ea disprețuiește adesea atențiile îndrăgostitului și îl face să sufere inutil. Aceasta însă nu-l împiedică pe poet să-i amintească uneori generozitatea și acceptarea, adică iubirea împărtășită.

Amantul, în care recunoaștem de regulă pe trubadurul însuși (Tristan, de pildă, e un intelectual și un menestrel), aparține „familiei" *gilos*-ului. El este vasalul acestuia și, deoarece o servește pe *midonz*, se identifică cu figura acelui *sirven*, înțeles aici în sensul de „client", „mercenar", „plătit", dar și „supus" sau „vasal", ca în *vida* lui Guillaume de Cabestan (cf. n. 7 din *corpus*).

În cel de-al patrulea personaj, identificăm fără nici o greutate pe *lauzengier*-ul trubadurilor provensali și din *vida* lui Guillaume de Cabestan (cf. n. 7 b din *corpus*), adică pe „delator" (în același timp clevetitor, înșelător, mincinos, propagator de zvonuri false și tendențioase, invidios și semănător de discordii). El este indicat explicit de Isolda în *Tristan* de Béroul ca răspunzător de nenorocirile lui Tristan.

---

[1] „Aflați că ticălosul era un gelos și o iubea pe acea femeie și trebuie că o iubea mult, după cum am auzit pomenindu-se. Dar fiindcă era cocoșat și urît și groaznic de schilod, se temea să nu-i ia cineva soția și să-l ucidă pentru frumusețea ce era în ea" (1971, v. 12920 și urm.).

De exemplu în episodul în care încearcă să-l convingă pe soț să nu creadă zvonurile care circulă pe seama lor :

„Mais li felon, li losengier,
Quil vuelent de cort esloignier,
Te font acroire la mençonge“ [1]

sau atunci cînd le dorește acestor *felon losengeor* (v. 1056) o pedeapsă meritată pentru răul pe care l-au făcut lui Tristan :

„Bien sai que li nains losengier
Et li felon, li plain d'envie,
Par qui consel j'ere perie,
En avront encor lor deserte.
Torner lor puise a male perte !“ [2]

Lauzengier-ul face parte de cele mai multe ori din „familie“. El se prezintă foarte adesea ca apărător al echilibrului social și al ordinii constituite. Într-adevăr, intervenția sa e motivată de regulă de o invidie meschină față de valoarea eroului, față de poziția privilegiată dobîndită de el pe lîngă suveran ca urmare a faptelor sale de vitejie, sau, pur și simplu, pentru fericirea amanților. Acestea sînt, de pildă, motivele care explică izolarea lui Lancelot și Tristan la cele două curți, respectiv a lui Arthur și a lui Marc. *Lauzengier*-ii în fine se recrutează nu numai dintre baronii sau valeții din „familie“, dar și dintre doamne, de obicei bătrîne, ca în *lais*-ul lui Yonec. Acest lucru ne este explicat clar în *Florimont* de Aimon de Varennes, unde autorul furnizează un catalog bine gîndit al persoanelor de care amanții trebuie să se păzească (1933, v. 8269 și urm.) și pentru care vor fi de ajuns două citate :

---

[1] „dar cei vicleni, pîrîtorii, care vor să-l îndepărteze de curte te fac să crezi minciuna“ (Béroul, 1922, v. 427—429).

[2] „Știu bine că piticul pîrîtor și cei vicleni, oamenii plini de invidie, din al căror îndemn eu am fost trimisă la moarte, își vor avea plata lor. De s-ar întoarce toate acestea împotriva lor“ (v. 1060—1064).

„Car se li faus losengëor
Apersevoient vostre amor
Ou vielles femes, cui äaiges
Ait tolut d'amor les coraiges,
Tost vos poroient encorper“ [1]

„Vos le pöez mout bien savoir
Que les vielles et losengier
Font en amor maint encombrier“ [2]

Lista personajelor este acum completă. Nu rămîne decît să așteptăm „actorii“ care le vor reprezenta rolul. Natural, *cast*-ul „actorilor“ variază de la un text la altul ; dar lista personajelor va rămîne identică, ca argument al existenței unui „model“ literar omologat de timp și recunoscut ca atare.

9

În nuvela lui Boccaccio, Paolo, surprins de către Gianciotto în camera Francescăi, încearcă să fugă în încăperea de dedesubt printr-un chepeng. Poalele platoșei sale se agață într-un „fier“ înfipt în acel chepeng, drept care Gianciotto îl ajunge din urmă și-l străpunge cu spada, după ce-și ucisese din greșeală soția care se aruncase în fața lui pentru a-și apăra amantul. Paolo moare deci din cauza unui „cui“ pus la una dintre intrările camerei Francescăi. Amănuntul pare banal și chiar puțin grotesc. Dacă însă citim cu atenție celelalte povestiri inspirate de același motiv, nu putem să nu observăm că apar în ele adesea grilaje de fier, vîrfuri de suliță, curse sau lame de fier înfipte la ferestre sau pe podeaua camerei amanților. Camera, în felul acesta, se trans-

---

[1] „fiindcă dacă prefăcuții pîrîtori și-ar da seama de iubirea voastră, sau femei bătrîne cărora vîrsta le-a tăiat pofta de a mai iubi, v-ar putea învinui“ (v. 8275—8279).

[2] „căci puteți să vă dați bine seama că bătrînele și bîrfitorii pun multe piedici dragostei“ (v. 8284—8286).

formă într-un soi de capcană foarte asemănătoare cu cele descrise în tratatele de vînătoare din evul mediu.

Detaliul își are importanța lui tocmai pentru că alcătuiește un sistem împreună cu alte elemente care toate par să trimită la o experiență, să zicem așa, de vînătoare. Amanții fugiți în pădure și încolțiți de soț (*gilos*) sînt de fapt niște fiare periculoase și pentru ei nu există altă scăpare decît să prevină mișcările vînătorului sau să-i dejoace ambuscadele și cursele prin tot felul de șiretlicuri și păcăleli. Motivul este foarte clar în legenda lui Tristan și are o replică evidentă în nuvela a noua din a patra zi a *Decameronului*, unde Guardastagno este ucis în pădure ca o fiară sălbatică și — cum am văzut — este mai apoi spintecat de Rossiglione care dă inima acestuia soției să o mănînce („Ai să iei inima aceea de mistreț și ai să faci din ea o mîncărică..." îi recomandă Rossiglione bucătarului).

În *lais*-ul despre Yonec, acest amănunt apare pentru prima dată, dealtfel în deplin acord cu „genul", sau, mai bine zis, cu tipul de cultură în care s-a copt o atare experiență. *Lais*-ul, după cum se știe, se bazează pe o legendă bretonă, celtică, culeasă de Marie de France, probabil direct de la cîntăreții ambulanți. Din cele douăsprezece *lais*-uri ale Mariei, dealtfel vreo nouă au ca „motiv" adulterul, în acord cu „genul", și acesta breton, al *aithed*-ului (v. mai sus, § 6). De aceea, amănuntul poate fi considerat originar, sau de-a dreptul constitutiv în schema „motivului" nostru. Marie, așadar, povestește că *sire*, după ce aflǎ de întîlnirile pe ascuns ale soției sale cu cavalerul-erete,

„des engins faire fu hastifs,
a ocire le chevalier" [1]

Acest „engins" înseamnă chiar o capcană de vînător și constă în „broches de fer", țepușe ascuțite, puse pe marginea ferestrei prin care cavalerul-erete se introducea în ca-

[1] „Se grăbi să pregătească capcane pentru a-l ucide pe cavaler" (Marie de France, 1959, v. 284—5).

mera soției (cf. v. 286 și urm.). De aici rana mortală a cavalerului care din erete își reia înfățișarea omenească și ajuns pe patul *dame*-i îi însîngerează cearșafurile (v. 316).

Cearșafuri însîngerate găsim și în *Le chevalier de la charette* (*Lancelot*) de Chrétien de Troyes (v. 4577 și urm.). De fapt, aici nu este vorba de o capcană. Lancelot și-a rănit degetele străduindu-se să îndoaie gratiile ce închid fereastra în spatele căreia îl așteaptă Guenievra. Episodul e reluat, după cum se știe, în secvența din *Lancelot* în proză, extrasă din opera lui Chrétien.

Capcane adevărate, făcute din seceri ascuțite, sînt cele puse, după autorul anonim al lui *Tristan en prose* și Eilhart von Oberg, pe podeaua camerei de culcare a regelui Marc. În *Tristan en prose* (1905, pp. 355—6), un *lauzengier*, Sandret, este cel care așază secerile lîngă patul Isoldei. Tristan se rănește, pătează de sînge patul reginei care, observînd, coboară din pat rănindu-se. În *Tristrant* de Eilhart lucrurile se petrec puțin altfel. Regele Arhur, Gauvain, Tristan și alți cavaleri ai Mesei Rotunde se prefac că s-au rătăcit în pădure și cer găzduire pentru o noapte regelui Marc. Acesta îi culcă în dormitorul său, dar înainte de a ieși, pune seceri pe podea. Încă o dată Tristan se rănește. Cere sfatul prietenilor, care hotărăsc să coboare și ei din pat și să se rănească într-o veselă și gălăgioasă hîrjoană nocturnă. Între altele, la un moment dat bunul Keu începe să strige în bătaie de joc : „Sînt oare lupi în sala asta de se pun capcane ? Asta e ospitalitatea regelui Marc ?“ (Eilhart von Oberg, 1905, p. 158).

După Bédier (1902—1905, vol. II, pp. 158—159), „dacă trimitem această scenă la epoca celtică a legendei, nu o facem pentru barbaria ei voioasă și mîndră. În realitate, este imposibil să ți-o imaginezi într-un castel feudal [...]. În secolul al XII-lea se putea întîmpla ca oaspeții să fie culcați din considerație în camera seniorului, dar nu treizeci sau patruzeci de străini ca în episodul cu secerile. Episodul, la început, trebuie să se fi petrecut în aceeași cabană regală încăpătoare, traversată de un pîrîiaș“.

10

Faptele particulare culese din analiza acestor *contes d'adultère* sînt acum prea numeroase pentru a ne mai putea îndoi de existența unei scheme compoziționale unitare specifice. Ordinea, calitatea și mai ales numărul elementelor (secvențe sau microsecvențe) sînt mereu mai mult sau mai puțin aceleași. Desigur, elementele cuprinse în schema noastră depind de tipul de texte pe care se fondează *corpus*-ul (vezi Apendice). De aceea, „modelul“ trebuie înțeles ca provizoriu și limitat la datele de față.

Redusă doar la schelet, schema rezervă însă cîteva surprize. După cum am văzut (cf. § 3), aceste *contes d'adultère* fac parte integrantă din semnul-motiv „iubire și moarte“. La acest motiv, ele sînt de fapt în mod explicit raportate de Gottfried, care definește (cf. § 1) povestirile enumerate în catalogul lui Tristan și Isolda ca „povestiri despre aceia care în timpurile vechi *au pierit* de suferințele *dragostei*“ (sublinierea ne aparține). Același lucru e valabil cu privire la cîntul al V-lea din *Infernul*, unde Dante leagă cele două concepte în celebrul vers :

„*Amor* condusse noi ad una *morte* [1]“

și din *Tristan* în proză, unde Anonimul încheie : „*Mort* sont amdui et par *amour*, sans autre comfort“ [2].

Interpretarea lui Gottfried și a lui Dante este perfect coerentă dacă e raportată la caracterul, în același timp „creștin“ și „roman“, al culturii lor. Aceasta totuși nu înseamnă că schema compozițională a acestor povestiri nu reprezintă în filigran elemente particulare care par să trimită la cu totul alt tip de „semn-motiv“. În legenda lui Tristan și Isolda și mai cu seamă în povestirile celtice ale *aithed*-ului, atenția auditorului (cititorului) este într-adevăr solicitată mai mult decît de către *love story* în sine, de către

[1] „*Iubirea* aceeași *moarte* ne-a sortit“ (v. 106).

[2] „Au murit amîndoi din cauza iubirii, fără altă mîngîiere“ (cf. Schoepperle, 1960, vol. II, p. 439).

efectele unui soi de *suspense* narativ. Iubirea are o însemnătate precisă, însă desfășurarea povestirii țintește mai ales către ceea ce am putea defini angoasa creată de o situație fără ieșire. Amanții încearcă să scape de hăituirea soțului și în același timp cercul se strînge mereu în jurul lor. Ei au încălcat legile conviețuirii civilizate. De regulă, are întîietate reprezentantul ordinii constituite și de aceea ei sînt într-un anume fel *destinați să moară*.

Narațiunea, cel puțin la origine, pare, așadar, să se încadreze într-un alt „semn-motiv" pe care îl identificăm fără dificultate cu acela pentru care, în lipsă de altceva mai bun, vom propune definiția de „vînătoare de oameni". Încălcarea legii, care declanșează această vînătoare, include orice tip de delict: deci nu numai răpirea femeii măritate, ci și furtul, omicidul, răzvrătirea etc. Dealtfel, adulterul, după cele mai vechi legi galeze studiate de Bédier (1902—1905, vol. II, pp. 163—164) se încadrează mai potrivit în sfera delictelor împotriva proprietății. Drept urmare, la început, e foarte probabil că dragostea, ca și în povestirile de *aithed*, nu ar constitui adevăratul centru motor al narațiunii noastre.

Motivul „vînătorii de oameni", care încă și astăzi are atîta relief mai ales într-un anume gen cinematografic (e suficient să ne gîndim la filmele *western*, sau la aventurile din *Bonnie and Clyde*) este, în acest caz, sugerat de imaginile folosite care trimit la o experiență arhaică, proprie unui popor de nomazi și vînători. Natural, grupul de *dramatis personae* va diferi în funcție de spațiile în care acest motiv se subdivide. În ceea ce privește *les contes d'adultère*, ele sînt, după cum am văzut (cf. § 8) patru: α *gilos*-ul, β *lauzengier*-ii (delatorii), γ soția, *midonz* și δ amantul, *sirven* sau *drut*.

Gilos-ul și *lauzengier*-ii fac parte din ceata vînătorilor; *midonz* și *sirven* sînt, în schimb, fugarii. Apar apoi niște „ajutoare", care pot fi persoane, precum și obiecte: de pildă prințul Galeot și cartea-Galeot.

Elementele fundamentale (secvențe sau microsecvențe) sînt în total șase. Ele sînt precedate de o serie de date in-

formative asupra alcătuirii „familiei“ și a precedentelor întîmplării. Iată lista lor :

(I) ruptură a echilibrului „familiei“ : γ și δ se îndrăgostesc unul de celălalt,

(II) intervenția ajutorului,

(III) încălcarea tabuului conjugal : γ trădează angajamentul față de α,

(IV) pîrîrea de către unul sau mai mulți *lauzengier*-i (β),

(V) vînătoarea tragică : înșiruirea înșelăciunilor și a vicleniilor puse la cale de către vînători (α și β) și de către fugari (γ și δ),

(VI) restabilirea echilibrului prin sacrificarea dragostei dintre γ și δ.

Elementele marginale ale „motivului“ apar apoi sporadic în una sau alta dintre povestiri, confirmînd existența unei precise și specifice tradiții literare. Capcana întinsă în pădure și uciderea prin trădare a amantului sau a presupusului amant („vînătoarea tragică“) se regăsesc în episodul regelui Lancelot (a se vedea n. 4 din *corpus*). Amănuntul acelei *geis* celtice este recuperat în redactarea P din *vida* lui Guillaume de Cabestan (n. 7b din *corpus*) în mod foarte probabil, prin intermediul nuvelei Castelanei din Vergi, unde însă nu dă același rezultat (n. 6 din *corpus*). În sfîrșit, nu este cu totul întîmplătoare narațiunea „căsătoriei prin procură“ în *Expunerile* lui Boccaccio (n. 9 în *corpus*) în mod evident reluată din romanul lui Tristan, unde chiar acesta (Tristan) este cel care merge să o caute pe viitoarea soție a regelui Marc, Isolda cea blondă.

La acest punct, nu mai rămîne decît să subliniem interesul teoretic al trecerii unei scheme compoziționale dintr-un univers semiologic în altul. În cazul nostru, universul semiologic primitiv aparține culturii celtice, unde centrul motor al „motivului“ este reprezentat în esență de *suspense*-ul unei „vînători tragice“. Prin transferarea în universul semiologic „creștin“ și „roman“, centrul acestui „motiv“

se mută pe axa iubirii şi a sacrosanctei legăturii matrimoniale.

Acest fenomen este analog cu cel al trecerii unui cuvînt dintr-o limbă în alta. *Semnificantul*, adică schema compoziţională, este cu totul independent de conţinuturile sale narative; el poate să se umple cu *semnificate* noi după contextul cultural în care este introdus. Şi, dacă totuşi am avea motive să ne îndoim de *natura semnică* a acestor „motive“, pentru a le risipi va fi suficient să urmărim *arbitraritatea* constatată a semnificantului lor; fapt care ne va permite să ne facem pentru prima dată o idee mai clară asupra a ceea ce reprezintă un „semn“ în cîmpul sistemelor semiologice literare.

VI

ÎNTRE MORFOLOGIA BASMULUI ŞI FONOLOGIA PRAGHEZĂ

1

Opera care a avut cea mai mare influenţă asupra identificării între semiologie şi analiza textelor literare („analyse structurale du récit") a fost *Morfologhiia skazki*, Leningrad, 1928, a lui Vladimir Iakovlevici Propp (29.4.1895—22.8.1970). Întîmplarea şi, într-un fel, lipsa de pregătire a cercetării au făcut ca opera să rămînă practic necunoscută în Occident pentru aproximativ treizeci de ani, adică pînă cînd în 1958 a fost tradusă în engleză sub îngrijirea Svatavei Pirkova-Jakobson. Din acest moment ea începe să acţioneze în conştiinţa cercetătorilor celor mai deschişi faţă de instanţele, sugestiile, metodele sau modelele „ştiinţei raporturilor şi funcţiunilor", cum denumeşte Nikolai Trubeţkoi structuralismul. Astăzi, lucru deja admis cu calm de către toţi cercetătorii, opera în discuţie poate fi definită ca unul dintre textele cele mai importante, dacă nu chiar fundamentul însuşi al semiologiei aplicate la textele literare. Claude Lévi-Strauss i-a dedicat un amplu studiu, apărut fără schimbări de fond de două ori, în 1960 şi mai tîrziu în 1966, ca apendice la versiunea italiană (Propp, 1966), cu titlul „La struttura e la forma. Riflessioni su un' opera di Vladimir Ia. Propp" (cf. Propp, 1966, Torino, Einaudi, pp. 163—199), în care la elogiile aduse genialelor intuiţii ale lui Propp (reafirmate în *Post-scriptum*, „opera lui Propp va păstra [...] meritul nepieritor de a fi fost prima") se adaugă rezerve de tot felul şi acuzaţii, nu se ştie pînă la ce punct fondate, de formalism şi inconsecvenţă metodologică. Studiul lui Lévi-Strauss şi mai ales rezervele sale i-au părut nedrepte lui Propp care, tot cu ocazia versiunii italiene, a răspuns cu un lung articol (Propp, 1966, pp. 201—227, cu titlul „Struttura e storia nello studio della favola"), în care cititorului occidental îi este rezervată plăcuta surpriză de a reasculta *intactă* vocea

autorului după aproape patruzeci de ani de la publicarea capodoperei sale.

Termenii discuției reproduse în ediția italiană sînt destul de confuzi datorită unei anume distanțe, în același timp culturale, politice și „lingvistice", între cei doi cercetători. Dialogul apare în aceste condiții dintre cele mai improbabile și cititorul nespecialist rămîne nemulțumit și deziluzionat. Aceasta nu împiedică ca din discuție să reiasă foarte clar un punct, cel puțin datorită insistenței cu care Propp îl subliniază și îl repetă (Propp, 1966, pp. 204, 218 și 226), și anume dificultatea, dacă nu chiar imposibilitatea, de a găsi un teren comun de înțelegere între „empirici" (cum îi place lui Propp să se autodefinească) și „filosofi" (cum întotdeauna Propp, cu oarecare exagerare, își definește interlocutorul). Încă o dată[1] se repune în discuție

[1] A se vedea protestele lui N. S. Trubețkoi împotriva „oricărei tendințe de vană filosofare în afara aplicării concrete asupra faptelor" într-o scrisoare către R. Jakobson din 21.2.1935, reprodusă de Jakobson însuși în „notele autobiografice" care preced ediția franceză din *Grundzüge* (Trubețkoi, 1939, ed. II, 1957, p. XXIX, și acum, în ediția italiană, p. XXXVI). Suspiciuni față de filosofi și de teoretizările lor, de multe ori abstracte, reapar în mod periodic printre lingviști. Va fi de ajuns să amintim aici reacțiile resimțite de G. C. Lepschy în *Introducerea* la *Fundamentele teoriei limbajului* de Hjelmslev (1968, p. XXI, notă) : „Că multe dintre teoriile lingvistice moderne pot interesa chiar și pe nespecialiștii în lingvistică, și că convergența de cercetări aplicate în discipline diferite este utilă si de dorit, mi se pare neîndoios. Dar aceasta nu trebuie să dăuneze competenței. Incursiunile multor filosofi și literați în cîmpul lingvisticii structurale nu pot să nu te lase perplex și revelă lipsa unei pregătiri necesare, cum se întîmplă astăzi cu o frecvență îngrijorătoare". Interesante sînt și reacțiile lui G. Mounin (1968, pp. 82—83) : „Riscul actual, în momentul în care cercetarea și contactele interdisciplinare se multiplică, rămîne dublu ; ori că științele umaniste, inclusiv filosofia, nu fac lingvistică, ori că ele fac prea multă «lingvistică fără lingviști». Asupra acestui punct, avertismentul lui Benveniste poate oferi optime prilejuri de meditație : «Dealtfel — scrie el — va trebui să ne convingem de acest adevăr și anume că reflecția asupra limbajului e fructuoasă numai dacă este raportată înainte de toate la limbile reale» (*Problèmes*, p. 1). Dacă specialiștii sau chiar cei ce studiază științele umaniste sau sociale se decid, luînd în considerație toate argumen-

problema, foarte actuală, a posibilităţilor, sau mai bine zis a funcţiei filosofului în domeniul cercetării specializate (ştiinţe exacte, lingvistică, filologie etc.) şi a limitelor competenţei sale. Această problemă, Propp o încadrează şi o rezolvă în mod lapidar într-o formulă, la urma urmei, destul de fericită :

„Diferenţa între modul meu de a raţiona şi acela al criticului meu se află în faptul că eu îmi extrag generalizările pornind de la materialul dat, în timp ce profesorul Lévi-Strauss elaborează abstract generalizările mele" (Propp, 1966, p. 218).

2

Printre numeroasele critici împotriva cărora protestează Propp este şi aceea după care „din multe basme" el ar fi construit „unul care nu a existat niciodată" (Propp, 1966, p. 213) — acestea sînt cuvintele lui Propp — şi care, tot după Lévi-Strauss, ar fi „o abstracţiune atît de vagă şi generală, încît nu se poate spune nimic asupra motivelor obiective din care există un mare număr de basme individuale [1]. Evident, pentru Lévi-Strauss există diferite grade (sau nivele) de abstractizare, numai că în acest caz nu ne indică în baza căror criterii s-ar putea spune că gradul (sau nivelul) de abstractizare atins de „schema compoziţională unitară" a lui Propp este atît de înaintat încît să facă imposibilă întoarcerea „de la abstract la concret" (Propp,

---

tele, să facă puţină lingvistică, e bine ca, fără pretenţii particulare sau spirit de corp, să le repetăm că e necesar să o facă cu lingviştii sau pe lîngă lingvişti. Şi dacă aceştia hotărăsc că e nevoie chiar să se întoarcă la Saussure, să ştie bine că ceea ce trebuie să caute nu sînt simplele formulări, ci planul unei doctrine foarte coerente, destul de îndepărtată de noi în timp pentru a nu suporta să fie citită numai aşa, la suprafaţă, şi fără pregătire critică". A se vedea şi recent, ECO, 1973, pp. 17—19 (N.A.).

[1] Propp, 1966, p. 188. Şi cf. şi la p. 186, unde se spune că forma compoziţiei „e condamnată să rămînă la un nivel de abstractizare atît de înalt încît nu mai semnifică nimic şi nu mai are valoare euristică" (N.A.).

1966, p. 186), adică de la „modelul" propus la basmele existente luate individual. În realitate, „schema compozițională unitară" propusă de Propp în 1928 (Propp, 1966, pp. 95 și 122) nu era un concept abstract în intențiile autorului, cît mai degrabă, dacă se poate spune așa, măsura arhetipului basmului fantastic, „izvorul unic" deci din care s-ar fi tras toate basmele fantastice existente. Lévi-Strauss dă, pe cont propriu și fără să se poată ști pînă la ce punct în mod corect, acestui basm unic reconstituit de Propp, valoarea unei „arhipovești" (Propp, 1966, p. 187), dar îi subliniază în același timp, așa cum am văzut, caracterul excesiv de abstract. În acest punct intervine Propp cu o serie de precizări prin care, dacă se solicită întrucîtva gîndirea lui Lévi-Strauss, în același timp sînt clarificate destule puncte din formulările originale conținute în *Morfologhija*. După Propp deci, rezervele lui Lévi-Strauss în legătură cu „schema compozițională unitară" trebuie interpretate în sensul că într-adevăr aceasta n-ar avea o „existență reală" (Propp, 1966, p. 216). Problema trebuie să-l fi neliniștit pe cercetătorul rus, deoarece el se întoarce asupră-i de mai multe ori, recunoscînd, printre altele, îndreptățirea acelor rezerve (repetăm, cel mult implicite) și îi dedică destule pagini în care perspectiva operei din tinerețe (care trimitea la o lucrare paralelă, mai apoi realizată, cu caracter specific istoric[1]) este în parte corectată și clarificată cu formulări hotărît structuraliste.

Problema istoricității „schemei compoziționale unitare" este extrem de delicată și fără îndoială ocupă locul central în sistemul inventat de Propp. Întrebarea pe care am putea să ne-o punem în acest punct e următoarea: atare schemă trebuie să fie interpretată ca un „model" (*pattern*) sau ca indiciul „izvorului unic"? Propp pare să fi optat, în 1928, pentru a doua soluție, și invers, pentru prima în

---

[1] Aluzie la Propp, „Rădăcinile istorice ale basmului fantastic („Istoriceskie korni volșebnoi skazki"). Leningrad, 1946, lucrare enunțată încă din 1928 într-un capitol din *Morfologhija skazki*, rămas în manuscris, capitol conținînd o scurtă incursiune în istoria basmului fantastic. (N.T.)

1966. În realitate, poziţia sa a rămas neschimbată în sensul că, dacă în 1966 a trebuit să recunoască inexistenţa „schemei compoziţionale unitare" (Propp, 1966, p. 216) sau a „compoziţiei" (Propp, 1966, p. 217) ca — folosind cuvintele lui Saussure — „limbă" a basmului, cu aceasta nu şi-a renegat cercetările asupra „bazelor şi rădăcinilor istorice ale aceluiaşi sistem (sau schemă) care i s-a revelat în studiul comparat al subiectelor basmelor fantastice"[1].

Chestiunea nu este dintre cele mai simple, cu atît mai mult dacă s-ar pune întrebarea ce „rădăcini istorice" poate avea ceva care „nu are existenţă reală" (Propp, pp. 216—217) ; şi în cazul că întrebarea apare in-pertinentă, ce perspective concrete se oferă unui tip de lucrare bazată pe tentativa de contopire a procedeelor analizei funcţionaliste cu încadrarea istorică a faptelor aduse la lumină. Din acest punct de vedere, probabil că Lévi-Strauss nu greşeşte chiar întru totul acolo unde relevă că Propp este sfîşiat între „mirajul formalist" (*vision formaliste*) şi „obsesia explicaţiilor istorice" (*l'obsession des explications historiques*, Propp, 1966, p. 210). Propp protestează împotriva acestei propoziţii (*ibid.*), afirmînd că metoda sa constă în *trecerea* (sublinierea aparţine originalului) „de la descrierea ştiinţifică a fenomenelor şi a faptelor la explicarea rădăcinilor lor istorice". În realitate, el nu ne explică cum poate avea loc această „trecere", din moment ce se dă, cum acceptă chiar Propp însuşi, „schemei compoziţionale unitare" valoarea unui „model" (*pattern*). Problema este destul de complexă, mai ales dacă se ţine cont că, odată omologată această schemă cu conceptul de *langue*, nu se vede cum s-ar putea susţine vreo precedenţă „istorică" a limbii faţă de actele individuale de *parole*. Ceea ce nu înseamnă că concluziile lui Propp nu sînt fundamental corecte, ţinînd cont de ambiguitatea substanţială a conceptului de „legendă".

Impresia e că Propp a întrevăzut în 1966, în sfîrşit, aspectul fundamental funcţionalistic al genialei sale intuiţii

---

[1] Propp, 1966, p. 210. Să se vadă şi la p. 212 : „Nu subiectele individuale sînt acelea care pot fi în primul rînd explicate istoriceşte, ci sistemul compoziţional de care ele aparţin" (N.A.).

din tinereţe, dar nu a socotit totuşi necesar să renunţe la principiile şcolii istorice. Pe de altă parte, trebuie să recunoaştem că soluţia „izvorului unic" nu e cu totul improprie, mai ales în lumina a ceea ce se întîmplă şi e posibil de demonstrat în mod direct în domenii înrudite şi paralele cu cel al basmului. A se vedea de exemplu literatura hagiografică medievală cu ale sale *patterns* fixe şi cu situaţiile canonice, unde sfinţenia e garantată chiar de conformarea protagonistului la diferitele momente ale patimilor lui Crist (*Imitatio Christi*). În acest caz, „modelul" are o reală consistenţă istorică şi „izvorul unic" nu are nevoie de a fi reconstituit prin analiza comparativă a vieţilor de sfinţi, dat fiind că el ne-a parvenit direct din naraţiunile apostolilor (*Evangheliile*). Precedentul, după cum se vede, este extrem de important. Aceasta nu înseamnă însă, dacă e posibil, să avansăm o ipoteză, că în cazul basmului „modelul" extras din compararea subiectelor utilizabile nu reprezintă o pură abstracţiune, adică nu înseamnă că, dat fiind un material ajuns pînă la noi, sau oricum, în posesia noastră, parţial prin forţa împrejurărilor, „schema compoziţională unitară" sau „modelul" nu reflectă în realitate o fază avansată în evoluţia genului căruia nu-i vom putea niciodată măsura distanţa faţă de „izvorul unic" (admiţînd că un asemenea „izvor unic" a existat cu adevărat).

3

Cu toate acestea, ceea ce sîntem obligaţi să scoatem în relief nu este atît problema (irezolvabilă în stadiul actual nu numai al cunoştinţelor noastre, ci şi al teoriei înseşi a „povestirii") „bazelor şi rădăcinilor istorice" ale basmului fantastic, cît mai degrabă structura logică a distincţiei operate de Propp între

subiect şi compoziţie

înţelegînd prin subiect conţinutul concret al povestirii (basmul) cu personajele sale şi atributele lor, descrierea ambianţelor etc. etc., şi prin compoziţie ansamblul funcţiilor sau

„schema compoziţională" care stă la baza fiecărui subiect (Propp, 1966, pp. 216—217). Încă din 1928, Propp, cu scopul de a justifica utilitatea unei cercetări „abstracte şi formale" (Propp, 1966, p. 24) în domeniul basmului, citase „cazul analog" (Propp, 1966, p. 22) al limbajului, fără totuşi să arate că ar fi cunoscut cercetările ce se efectuau în cadrul şcolii de la Praga.

„E posibil oare — întreabă Propp (1966. pp. 22—23) — să vorbim de viaţa limbajului fără a şti nimic despre părţile discursului, adică despre acele grupe determinate de cuvinte care se distribuie după legile modificărilor lor? Limba vie este un dat concret, gramatica este substratul ei abstract. Asemenea substraturi stau la baza foarte multor fenomene de viaţă şi tocmai către ele îşi îndreaptă ştiinţele atenţia. Fără studiul acestor fundamente abstracte nu poate fi explicată nici o entitate concretă."

Situaţia descrisă de Propp este aceea, imediat recognoscibilă, care stă la baza „ştiinţei raporturilor şi a funcţiilor". Fără a intra chiar în *back-ground*-ul (fundamentarea) lui Propp şi în formaţia sa culturală (totuşi notăm că atît Propp cît şi Jakobson şi Trubeţkoi provin din şcoala „formaliştilor" ruşi), e un fapt că în spatele distincţiei între

subiect şi schemă compoziţională unitară

sau cu o terminologie încă şi mai formalizată, între

obiect şi model

se află, chiar dacă nu e declarată sau recunoscută în mod expres, cealaltă distincţie saussuriană fundamentală între

parole şi *langue*

azi identificată cu perechea

mesaj şi cod,

din care, după cum se ştie, îşi are punctul de plecare şcoala de la Praga prin distincţia sa între

sunete şi fonem

şi între cele două lingvistici respective

fonetica şi fonologia,

dînd foneticii valoarea de lingvistică a sunetelor sau ştiinţă a sunetelor vorbirii (parole), şi fonologiei valoarea de lingvistică a fonemelor sau ştiinţă a sunetelor *de la langue.*

4

Analogiile nu se opresc însă la această primă distincţie fundamentală. Scopul pe care ni-l propunem este de a demonstra că ele sînt mai profunde şi capilare şi că interesează o bună parte a terminologiei respective. Este extrem de instructivă în această privinţă confruntarea (pe care o propunem cititorului) între *Morfologia basmului* (cf. Propp, 1928) împreună cu apendicele din 1966, *Struttura e storia nello studio della fiabe* (cf. Propp, 1966) şi *summa* fonologiei pragheze (*Grundzüge*, 1939) al lui N. S. Trubeţkoi.

I. *Funcţie şi semnificat*

După Trubeţkoi,

„der Phonologe hat am *Laut* nur dasjenige ins Auge zu fassen, was eine bestimmte Funktion im Sprachgebilde erfüllt"[1].

După cum se ştie, funcţia fundamentală e funcţia distinctivă, adică aceea care permite să „eine intellektuelle Bedeutung differenzieren" (diferenţiem nişte semnificaţi intelectuali, Trubeţkoi, 1939, p. 32 ; ed. ital., pp. 41 şi 44). Asemenea funcţie se individualizează la rîndul ei în particularităţi sau unităţi fonice pe care şcoala din Praga le numeşte foneme. „Das Phonem — conchide Trubeţkoi (1939, p. 38 ; ed. ital., p. 50) — ist vor allem ein funktioneller Begriff" (fonemul e înainte de toate un concept

[1] „Fonologul trebuie să ia în considerare din sunet numai ceea ce are o funcţie determinată în limbă." (Trubeţkoi, 1939, p. 14 ; ed. ital., p. 17).

funcţional)[1]. În ceea ce-l priveşte, Propp pleacă de la constatarea că personaje diferite „împlinesc adesea aceeaşi acţiune" (Propp, 1966, p. 26). În legătură cu aceasta introduce conceptul de „permutare" sau „transformare", adică principiul după care „în poveste un personaj poate fi uşor înlocuit de un altul" (Propp, 1966, p. 93). Principiul nu e nou şi a fost deja folosit la sfîrşitul secolului trecut în studiul cîntecelor de gestă (*transfert* epic). Aici însă e utilizat nu atît în scopul reconstituirii istorice, cît mai ales pentru a scoate în relief faptul că în spatele diferitelor subiecte de cele mai multe ori se găseşte o unică „schemă compoziţională". De aceea, odată constatată prioritatea schemei compoziţionale, şi odată observat faptul că semnificatul povestirii depinde mai mult decît de identitatea şi de atributele personajelor, de ceea ce ele îndeplinesc, cercetătorul basmului va trebui să treacă peste personaje şi să examineze numai acţiunile lor. Aceste acţiuni au deci un rol fundamental în dezvoltarea povestirii şi de aceea Propp le dă numele de funcţii. De aici definiţia propusă de Propp:

[1] Şi iată, pentru clarificarea celor spuse, cîteva exemple pe care le vom lua în parte din Lepschy, 1966, p. 30. „De ex., în engleză [...] *to sin* «a păcătui» şi *to sing* «a cînta» [...] se diferenţiază numai prin *n* final, alveolar în primul caz ca în it. *sento*, velar în al doilea caz precum în it. *manco*. În italiană, cuvîntul *in* aflat la sfîrşitul enunţului (de exemplu în „Vom discuta acum prepoziţia *in*") are aceeaşi valoare reprezentativă, fie că se pronunţă cu *n* velar sau cu *n* dental". În cazul lui *lana* vs *lama* vs *lagna*, opoziţia lui *n* faţă de *m* şi faţă de *ñ* este în schimb pertinentă din punct de vedere fonologic, fie că se pronunţă *lana* cu *n* velar sau cu *n* dental. Deci, în italiană *n* prezintă un anumit număr de trăsături: de exemplu nazalitatea, dentalitatea (sau alveolaritatea, velaritatea etc.), dintre care unele sînt prezente în mod simultan (de exemplu nazalitatea şi dentalitatea) iar altele se exclud reciproc (de exemplu dentalitatea şi velaritatea). În baza acestor consideraţii, dacă vom defini *fonemul*, ca şi Lepschy, p. 224, „o unitate fonică minimă pertinentă divizibilă în trăsături simultane", va trebui să conchidem că fonemul permite diferenţierea unor semnificaţi intelectuali în măsura în care se bazează pe suma unui număr anumit de trăsături pertinente. În cazul nostru, *lana* se opune lui *lama* şi lui *langa* pentru că, dacă *n*, *m*, *ñ* au în comun ca trăsătură pertinentă nazalitatea, primul cuvînt poate să însumeze nişte trăsă-

„Prin funcţie se înţelege o acţiune săvîrşită de un personaj determinată din punctul de vedere al semnificaţiei sale pentru înaintarea naraţiunii" [1].

Şi iată, în perfect paralelism, cele două distincţii făcute de Trubeţkoi între

sunete şi fonem (funcţie)

şi de Propp între

personaje şi acţiune (funcţie)

unde primul termen reprezintă o mărime variabilă şi cel de-al doilea o mărime constantă [2].

---

turi pertinente alternative precum velaritatea şi dentalitatea, în timp ce în al doilea şi-al treilea cuvînt la nazalitate trebuie să se adauge în mod obligatoriu cealaltă trăsătură pertinentă a labialităţii sau a palatalităţii. În engleză, în schimb (vezi *to sin* faţă de *to sing)*, cele două cuvinte se disting pentru că dacă cei doi *n* au în comun, ca trăsătură pertinentă, nazalitatea însumează încă şi cele două trăsături pertinente, respectiv primul dentalitatea şi al doilea velaritatea. Aceste exemple ne demonstrează că *fonem* şi *sunet* sînt două concepte complet diferite şi că sunete diferite pot intra în aceeaşi categorie de foneme numai dacă vor fi garantate acele trăsături pertinente care ne permit să diferenţiem nişte semnificaţi intelectuali precişi. Conceptul de fonem a fost introdus de lingviştii de la şcoala din Praga. Într-adevăr, acesta corespunde exact conceptului de „simbol", aşa cum a fost formulat de Saussure în legătură cu semiologia „legendelor" (cf. cap. I, 7). În acelaşi mod în care identitatea „simbolului depinde de calitatea, numărul şi dispoziţia elementelor materiale din care se compune, tot astfel fonemele sînt fructul unei activităţi combinatorii duse asupra a ceea ce am numit „trăsături pertinente" (sau „distinctive" după terminologia lui Jakobson). *T* din *tane* este „surd" + „oclusiv" + „dental". Dacă eu substitui trăsătura „dentală" cu cea „velară", am fonemul c şi deci un cuvînt cu totul diferit, *cane*. (N.A.)

[1] Propp, 1966, p. 215 şi cf. şi p. 27. „Prin funcţie înţelegem fapta săvîrşită de un personaj determinată din punctul de vedere al *semnificatului* ei pentru desfăşurarea acţiunii" (Sublinierile aici şi în textul citat mai sus sînt ale noastre). (N.A.)

[2] Analogiile între cele două concepte de fonem (Trubeţkoi) şi de acţiune-funcţie (Propp) au fost deja relevate de A. J. Greimas, „Elemente pentru o teorie de interpretare a povestirii mitice", în A.A.V.V. *Analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 55 (originalul în franceză este din 1966). (N.A.)

În sfîrşit, „funcţia" constituie, atît pentru Trubeţkoi cît şi pentru Propp, o unitate semnificativă sau de semnificat.

II. *Realizare*

Funcţia există numai în măsura în care se realizează prin elemente concrete, pe care lingvistul le identifică cu sunetele :

„Andererseits hat aber das Sprachgebilde keine andere Existenzberechtigung als die Ermöglichung der Sprechakte und besteht nur insoweit sich die konkreten Sprechakte darauf beziehen, d.h. insoweit es sich in den konkreten Sprechakten aktualisiert"[1]

şi cercetătorul basmului cu acţiunile specifice fiecărui personaj. Conceptul e reluat de Propp folosindu-se de acelaşi cuvînt — „realizare" — chiar dacă acesta se referă mai mult la suma funcţiilor ce constituie „schema compoziţională" decît la fiecare funcţie în parte :

„Asupra unui punct profesorul Lévi-Strauss are efectiv dreptate : această schemă compoziţională nu are existenţă reală. Ea însă *se realizează* (sublinierea aparţine lui Avalle) în cursul naraţiunii în formele cele mai diverse, stă la baza subiectelor şi le reprezintă ca să spunem aşa, chiar scheletul" (Propp, 1966, p. 216).

Cît priveşte raporturile numerice între sunete şi foneme, Trubeţkoi face următoarea observaţie :

„Die artikulatorischen Bewegungen und die ihnen entsprechenden Lautungen, die in verschiedenen Sprechakten vorkommen, sind unendlich mannigfaltig, aber die Lautnormen. aus

---

[1] „Pe de altă parte existenţa limbii nu are nici o altă justificare decît aceea de a face posibile actele de vorbire şi există numai în măsura în care acte concrete de vorbire se raportează la ea, adică doar în măsura în care se realizează în acte concrete de vorbire". (Trubeţkoi, 1939, p. 5 şi pp. 35—36 ; ed. ital., p. 5.)

welchen die Einheiten der bezeichnenden Seiten des Sprachgebildes bestehen, sind endlich (zählbar), der Zahl nach beschränkt"[1] (Trubeţkoi, 1939, p. 6 ; ed. ital., p. 7).

În acelaşi mod, afirmă Propp (1966, p. 26), ajungînd la concluzii nu cu mult diferite, „funcţiile sînt extrem de puţine, iar personajele extrem de numeroase".

III. *Sistem*

Ansamblul „funcţiilor" (fie ele foneme sau acţiuni) constituie un sistem în literatura basmului ; asemenea sistem se identifică, după cum am văzut, cu „schema compoziţională unitară" sau „modelul", care reprezintă „limba" cutărui sau cutărui basm. În acelaşi mod, fonemele se organizează în sisteme (vocalice, consonantice sau, simplu, fonologice) care constituie osatura fiecărei „limbi" în parte. Însă, cum am avut deja prilejul să observăm (Avalle, 1972a, 6. 5), în timp ce în al doilea caz sistemul are valoare pur paradigmatică, în primul, caracterului paradigmatic i se adaugă şi cel sintagmatic.

IV. *Inexistenţa sistemului*

Sistemul nu are o existenţă reală. Ca osatură a „limbii" el există — observă Trubeţkoi — numai „mi Bewusstsein aller Mitglieder der gegebenen Sprachgenossenschaft" [2]. Existenţa sa, în alţi termeni, este legată de *parole*. „Ohne konkrete Sprechakte würde auch das Sprachgebilde nicht bestehen" [3].

La fel, cum observă Propp însuşi (1966, p. 216), „asupra unui punct profesorul Lévi-Strauss are efectiv drep-

---

[1] „Mişcările articulatorii şi sunetele respective care se găsesc în diversele acte de vorbire sînt de o diversitate infinită, dar normele fonice (mai departe în text identificate cu „fonemele") care sînt elementele aspectului semnificant al «limbii» sînt în număr limitat şi finit".

[2] „în conştiinţa tuturor membrilor comunităţii lingvistice." (Trubeţkoi, 1939, p. 5 ; ed. ital., p. 5).

[3] „Fără acte concrete de vorbire, limba nu ar exista" *(ibid).*

tate: această schemă compoziţională (sistemul basmului) nu are o existenţă reală". Compoziţia sau sistemul basmului — repetă el ceva mai departe în text (Propp 1966, p. 217) „nu are o existenţă reală, în aceeaşi măsură în care în lumea obiectelor nu există acele concepte generale care se găsesc numai în conştiinţa omului".

Sistemul, aşa cum e definit de Trubeţkoi şi de Propp, nu este deci decît un instrument euristic. El constituie un mijloc şi nu un scop, mai ales în domeniul analizei literare (în lingvistică şi în sintezele culturale şi în primul rînd în semiologie unde este, cu toate acestea, încă înţeles ca un *primum*) şi nu trebuie confundat — mai adaugă Propp — cu conceptul de structură. Într-adevăr, structura reprezintă modul în care sistemul (sau „modelul") se realizează în obiectele concrete individuale, drept care — conchide Propp —

„dacă nu ar exista pericolul unor ulterioare neînţelegeri terminologice, am putea numi structură a basmului ansamblul subiectului şi al compoziţiei" (Propp, 1966, p. 217).

Inutil să mai subliniem excepţionalul interes al acestei formule. Va fi de ajuns să amintim că ea este practic implicită în „ştiinţa raporturilor şi a funcţiilor" (de exemplu în conceptul de „teorie" al lui Althusser), acolo unde recunoaşte în analiza structurilor mijlocul cel mai adecvat pentru a rezolva dificultăţile ce derivă din studiul separat al celor doi termeni

concret	şi	abstract
individual	şi	universal (societate)

şi pentru a depăşi în acelaşi timp, pe de o parte, atomismul „preconizat de pildă de senzualiştii secolului al XVIII-lea şi, în materie de lingvistică, de neogramatici" (Kukenheim, 1962, p. 111), şi, pe de altă parte, cultul ideologiei abstracte, desprinse de contextul concret al obiectelor individuale, propriu istorismului absolut.

Din acest punct de vedere deci, „metoda" lui Propp reprezintă un pas decisiv către forme mereu mai mature de

analiză structurală, cu alte cuvinte către studiul „microcosmului" ca realizare concretă a „sistemului". Dar aceasta nu e de ajuns. Dacă „structura" este modul de a fi al obiectelor individuale („microcosmuri"), e neîndoios că ea are o existență reală, un caracter specific, inimitabil, în fine, ceva care o individualizează în haosul fenomenologic, în marea ființei. Elementele individuale care constituie obiectele au la rîndul lor un semnificat în măsura în care sînt văzute unul în funcție de celălalt. Un obiect nu este un agregat de elemente, ci un sistem de raporturi, o structură cu o fizionomie particulară. Concluzia e importantă și ne permite să opunem de pe acum inexistenței sistemului *prezența luminoasă a structurilor*.

Analogiile logice ca și lingvistice între cele două serii de formulări în domeniul analizei structurale a basmului (povestirii) și al fonologiei sînt de mare interes pentru a măsura nu numai semnificația „metodei" lui Propp, dar și evoluția gîndirii europene între formalismul primelor decenii de după 1900 și structuralismul acestor ultime decenii. Cercetarea, după cum rezultă din confruntarea celor două opere, avansează cu pași egali în cele două domenii și se închide practic către sfîrșitul anului '30 (*Morfologhiia* lui Propp este din 1928 și tot din 1928—29 datează și primele manifeste ale școlii de la Praga) cu fondarea unei noi dimensiuni epistemologice menite să se afirme mai tîrziu în anii șaizeci și șaptezeci. Dimensiune pe care o vom rezuma provizoriu în următoarele trei puncte :

(1) analiza structurilor *iuxta sua principia*,

(2) distincția care decurge de aici între „serii" (politică, economică, religioasă, literară etc.), și în sfîrșit

(3) recunoașterea importanței faptului social sau a macrocosmului, fie el sistem sau „limbă", dar remarcînd că în domeniul analizei literare (care în această perspectivă se arată mai avansată decît lingvistica) are întinse și fructuoase aplicații la „microcosm", care este la urma urmei unicul dat concret asupra căruia se îndreaptă emoționată atenția noastră.

APENDICE

CORPUS-UL TEXTELOR ANALIZATE ÎN CAPITOLUL V

Dat fiind că textele examinate în cap. V se găsesc mai greu, am considerat oportună strîngerea lor în acest apendice cu toate informațiile bibliografice ale problemei. Pentru textele în limba *d'oc* și în limba ***d'oïl*** am furnizat și versiunea italiană [1]. În fine, în cazul operelor de mai mari proporții ne-am limitat (din evidente motive de spațiu) la citarea edițiilor curente. Cei interesați vor putea deci urmări mai îndeaproape lucrarea noastră și-și vor putea da seama eventual de metodele folosite.

1. „Aithed"-ul lui Grainne, fiica lui Cormac, cu Diarmaid, nepotul lui Duibne.
2. Tristan și Isolda.
3. Yonec.
4. Regele Lancelot.
5. Lancelot du Lac și Guenievra.
6. Castelana din Vergi.
7. „Vida" lui Guillaume de Cabestan
   a) redactarea H
   b) redactarea P
8. Giovanni Boccaccio, *Decameronul*, ziua a IV-a, povestirea a noua.
9. Paolo și Francesca în *Esposizioni sopra la „Comedia" di Dante* de Giovanni Boccaccio.

1. „Aithed"-ul lui Grainne, fiica lui Cormac, cu Diarmaid, nepotul lui Duibne

După textul lui Schoepperle, 1960,

vol. II, p. 397

Titlul complet al poveștii despre *Diarmaid și Grainne*, adică al *aithed*-ului pe care îl vom examina confruntîndu-l

[1] Evident, aici dăm versiunea românească.

cu povestea despre *Tristan și Isolda*, este *Aithed Grainne ingine Corbmaic la Diarmaid ua n-Duibni* (*Fuga Grainnei, fiica lui Cormac, cu Diarmaid, nepotul lui Duibne*). *Aithed*-ul ca atare s-a pierdut. Totuşi, unele fragmente ale poveştii s-au păstrat în texte din secolul al X-lea, şi din ele putem să ne facem o idee în linii generale despre povestirea originală.

Diarmaid, nepotul lui Finn Mac Umaill, este unul dintre prietenii cei mai intimi şi unul dintre războinicii cei mai încercaţi ai şefului său. Grainne, fiica marelui rege al Irlandei, Cormac, este soţia lui Finn.

Unul dintre puţinele fragmente din tradiţia referitoare la această istorie, datînd din secolul al X-lea, vorbeşte despre curtea pe care Finn i-o face Grainnei. Fragmentul în chestiune se referă la repulsia acesteia de a se mărita cu Finn. [...]

vol. II, p. 399

O aluzie din *Book of Aicill*, datînd din secolul al IX-lea, demonstrează că în acea vreme povestea *aithed*-ului lui Diarmaid şi Grainne intrase în tradiţie [...]

Uáth Beinne Étair (*Ascunzișul de pe colina din Howth*) din secolul al X-lea povesteşte un moment dramatic din viaţa fugarilor. Ei s-au refugiat într-o grotă şi bătrîna care îi serveşte este pe cale să-i trădeze. Ei sînt salvaţi de tatăl adoptiv al lui Diarmaid, Aonghus of the Brugh, unul dintre Tuatha de Danann. [...]

vol. II, p. 401

Ca şi în legenda despre *Tristan și Isolda*, în cea despre *Diarmaid și Grainne* este vorba despre un războinic încercat care e împins de o ciudată fatalitate să o răpească pe soţia prietenului şi regelui său. Ca urmare a acestui fapt, el rupe orice legătură cu societatea. Fugarii sînt hăituiţi ca nişte animale sălbatice. Ei trăiesc în pădure, nepăsători faţă de orice hărţuială sau lipsă, datorită dragostei pe care şi-o poartă unul altuia. [...]

Fatalitatea care îi împinge pe cei doi iubiţi unul în braţele celuilalt este exprimată în *Diarmaid și Grainne*, ca şi

în *Tristan*, în termeni de superstiţie populară. În tradiţia orală, atît în Scoţia, cît şi în Irlanda, Diarmaid e reprezentat cu un semn cunoscut sub numele de *aluniţă de iubire* care îl face irezistibil în faţa oricărei femei care-l vede. [...]

vol. II, v. 402

După tradiţie, Grainne zăreşte această *aluniţă de iubire* şi e cuprinsă pe loc de patimă pentru Diarmaid. Ea încearcă să-l convingă să o ducă departe de soţul ei. [...]

Grainne ar fi putut recurge la un filtru de dragoste, dar ea preferă să-i impună lui Diarmaid o aşa-numită *geis* ca să fugă cu ea. *Geis* e un tabu specific irlandez pe care orice persoană îl poate impune alteia şi care, odată violat, comportă o degradare morală.

Diarmaid şi Grainne sînt deci aleşi de soartă pentru a avea un sfîrşit tragic. Ea se află sub vraja *aluniţei de iubire*, iar el sub cea a unei *geis*. Ei nu se pot sustrage acestei vrăji — trebuie neapărat să fugă împreună. Ei nu pot sfida destinul şi, supuşi acestuia, trebuie să ignore orice legătură cu lumea. [...]

vol. II, p. 413

Împotriva voinţei sale, Diarmaid părăseşte curtea unchiului său pentru a o urma pe soţia acestuia. El o ia cu sine nu pentru că ar dori să o facă, ci pentru că trebuie să aleagă între aceasta şi pierderea onoarei sale. El hotărăşte să se comporte în felul următor : va pleca cu Grainne, dar nu îl va păgubi pe Finn. Cînd vor fi prinşi, cum pînă la urmă trebuie să se întîmple, ea va fi deci restituită intactă soţului. Grainne însă nu e mulţumită de această hotărîre. Ea nu-i dă pace lui Diarmaid, punîndu-l în continuare la încercare. [...]

vol. II, p. 414

O explicaţie mai completă a comportării lui Diarmaid găsim într-un episod care din nefericire ne-a parvenit numai în documente tîrzii.

În timpul fugii, Diarmaid îşi pregăteşte patul la o oarecare distanţă de cel al Grainnei sau pune o piatră între

ei. El lasă în urma sa, după fiecare popas, carne crudă pentru a-i semnala lui Finn că soţia sa e respectată.

Grainne îl învinuieşte de laşitate şi foloseşte orice mijloc pentru a-l ispiti. Ceea ce urmează e un fragment al povestirii care apare în toate versiunile :

„Ea îşi luă inima în dinţi şi începu să păşească cu îndrăzneală alături de Diarmaid. Un strop de apă îi ţîşni dintre degetele picioarelor în sus, pe coapsă şi dînsa zise către sine, în şoaptă, ca să nu fie auzită ;

Blestemat să fii, strop murdar,
căci ești mai curajos decît Diarmaid.

„Ce înseamnă cele ce ai zis, o Grainne ? întrebă Diarmaid.

„Nu are nici o importanţă, răspunse Grainne.

„Răspunsul tău nu mă convinge, — zise Diarmaid — nu mă voi linişti pînă n-o voi afla, pentru că am înţeles o parte din cele ce ai zis.

Atunci Grainne zise cu sfială, în chip ocolit şi umil :

„O, Diarmaid, mare e vitejia şi curajul tău în bătălii şi dueluri, dar poate acest mic strop de apă e mai îndrăzneţ decît tine.

„E adevărat, o Grainne, — zise Diarmaid — şi deşi m-am ţinut departe de tine atîta timp, nu mai sînt în stare să-ţi suport reproşurile. Într-adevăr, e greu să te încrezi în femei.

„Abia atunci Diarmaid se purtă cu Grainne ca şi cum ar fi fost soţia lui şi o avu în ascunzişul stufos al pădurii. El ucise un căprior sălbatic în acea seară, şi apoi mîncară pe săturate din carnea lui şi băură apă limpede."

Acest paragraf e extras din *Pursuit of Diarmaid and Grainne*. Povestirile populare nu diferă nici ele mult de aceasta. [...]

vol. II, p. 432

După numeroase versiuni din *Diarmaid și Grainne*, una dintre aşa-zisele *geasa* ale lui Diarmaid constă în a nu lăsa niciodată să se audă lătratul cîinilor de vînătoare fără să-i urmeze. Finn ştie toate acestea şi, ajuns în locul unde crede

că se găseşte Diarmaid, dă drumul cîinilor pe urmele unei pisici sălbatice. Diarmaid aude lătrăturile şi, fără să ţină cont de rugăminţile lui Grainne, iese din ascunziş şi se alătură vînătorilor. El merge în întîmpinarea morţii datorită trădării lui Finn.

2. Tristan şi Isolda

(A se vedea Bédier, 1902—1905)

3. Yonec [1]

Puis que des lais ai comencié
Ja n'iert par mun travail laissié ;
Les aventures que j'en sai
Tut par rime les cunterai.
En pensé ai e en talent
Que d'Yonec vus die avant,
Dunt il fu nez, e de sun pere
Cum il vint primes a sa mere.
Cil ki engendra Yonec
Aveit a nun Muldumarec.
En Bretaine maneit jadis
Un riches hum, viel e antis ;
De Caruent fu avuez
E del païs sire clamez.
La cité siet sur Düelas,
Jadis i ot de nes trespas.
Mut fu trespassez en eage.
Pur ceo k'il ot bon heritage,
Femme prist pur enfanz aveir
Qui aprés lui fussent si heir.

---

[1] Textul şi traducerea sînt cele ale lui Ferdinando Neri, *I lai di Maria di Francia*, Torino, Chiantore, 1946, p. 196—231. Textul, care reproduce, cu excepţia unor amendamente preluate din mss. H — British Museum, Harley 978 —, ediţia Warnke, a fost adus de noi la zi după Marie de France, 1959, din care se citează în cap. V. (Evident, versiunea românească are în vedere traducerea, citată aici, a lui F. Neri — N.T.)

De haute gent fu la pucele,
Sage e curteise e forment bele,
Qui al riche hume fu donee;
Pur sa beauté l'ad mut amee.
[Pur qu'en fereie autre parole?
Nen ot sa per desqu'a Nicole
Ne tresqu'en Yrlande de la.
Grant peché fist qui la dona.]
Pue ceo ke ele ert bele e gente
En li garder mist mut s'entente.
Dedenz sa tur l'a enserree,
En un grant chambre pavee.
Il ot une sue serur,
Vieille ert e vedve, sanz seignur;
Ensemble od la dame l'ad mise
Pur li tenir plus en justice.
Autres femmes i ot, ceo crei,
En une autre chambre par sei;
Mes ja la dame n'i parlast
Si la vieille nel comandast.
Issi la tint plus de set anz,
Unques entre eus n'eurent enfanz,
Ne fors de cele tur n'eissi
Ne pur parent ne pur ami.
Quant li sires s'alot cucher
N'i ot chamberlenc ne huisser
Ki en la chambre osast entrer
Ne devant li cirge alumer.
Mut ert la dame en grant tristur;
Od lermes, od suspir e plur
Se beuté pert en teu mesure
Cume cele qui n'en a cure.
De sei meisme meuz vousist
Que mort hastive la preisist.
Ceo fu el meis de avril entrant,
Quant cil oisel meinent lur chant.
Li sires fu matin levez;
D'aler en bois s'est aturnez;

La vieille ad fet lever sus
E apres lui fermer les hus.
Cele ad fet sun comandement.
Li sires s'en vet od sa gent.
La vieille portot sun psauter
U ele voleit verseiller.
La dame en plur e en esveil
Choisi la clarté del soleil.
De la vieille est aparceüe
Que de la chambre esteit eissüe.
Mut se pleigneit e suspirot
E en plurant se dementot.
„Lasse“, fet ele, „mar fui nee :
Mut est dure ma destinee ;
En ceste tur sui en prisun,
Ja n'en istrai si par mort nun.
Cist viel gelus de quei se crient
Que en si grant prisun me tient ?
Mut par est fous e esbaïz
Il crient estre tuz jurs trahiz ;
Jeo ne puis al muster venir
Ne le servise Deu oïr.
Si jo puisse a gent parler
E en deduit od eus aler,
Jo li mustrasse beu semblant,
Ja n'en eusse jeo talent.
Maleeit seient mi parent
E li autre comunalment
Ki a cest gelus me donerent
E a sun cors me marierent.
A forte corde trai e tir.
Il ne purrat ja mes murir ;
Quand il dut estre baptiziez,
Si fu al flum d'enfern plungiez ;
Dur sunt li nerf, dures les veines,
Qui de vif sanc sunt tutes pleines.
Mut ei sovent oï cunter
Que l'em suleit jadis trover

Aventures en cest païs
Ki rehaitouent les pensis.
Chevalers truvoent puceles
A lur talent gentes e beles
E dames truvoent amanz
Beus e curteis, pruz e vaillanz,
Si que blamez n'en esteient
Ne nul fors eles nes veeient.
Si ceo peot estre e ceo fu,
Si unc a nul est avenu,
Deus, ki de tut a poësté
Si en face ma volenté."
  Quant ele ot fait sa pleinte issi,
L'umbre d'un grant oisel choisi
Par mi une estreite fenestre ;
Ele ne set quei ceo peot estre.
En la chambre volant entra.
Giez ot as piez, ostur sembla ;
De cinc mües fu u de sis.
Il s'est devant la dame asis ;
Quant il i ot un poi esté
E ele l'ot bien esgardé,
Chevaler bel e gant devint.
La dame a merveille le tint ;
Li sanc li remut e fremi,
Granz poür ot, sun chief covri.
Mut fu corteis li chevalers,
Il l'en areisunat primers :
„Dame", fet il, „n'eiez poür,
Gentil oisel ad en ostur.
Si li segrai vus sunt oscur,
Gardez ke seiez a seür,
Si fetes de mei vostre ami.
Pur ceo", fet il, „vinc jeo ici.
Jeo vus ai lungement amee
E en mun quor mut desiree ;
Unkes femme fors vus n'amai
Ne ja mes autre n'amerai.

Mes ne poeie a vus venir
Ne fors de mun païs eissir
Si vus ne me eüssez requis ;
Or puis bien estre vostre amis.“
La dame se raseüra ;
Sun chief descovri, si parla.
Le chevaler ad respondu
E dit qu'ele en fera sun dru,
S'en Deu creist e issi fust
Que lur amur estre peüst ;
Kar mut esteit de grant beauté ;
Unkes nul jur de sun eé
Si bels chevalers n'esgarda
Ne ja mes si bel ne verra.
„Dame“, fet il, „vus dites bien ;
Ne vodreie pur nule rien
Que de mei i ait acheisun,
Mescreance ne suspençun.
Jeo crei mut bien al creatur,
Ki nus geta de la tristur
U Adam nus mist, nostre pere,
Par le mors de la pumme amere ;
Il est e iert e fu tuz jurs
Vie e lumiers as pecheürs.
Si vus de ceo ne me creez,
Vostre chapelain demandez ;
Dites ke mal vus ad susprise,
Si volez aver le servise
Que Deus ad el munt establi,
Dunt il pecheür sunt gari.
La semblance de vus prendrai ;
Le cors Damedeu recevrai,
Ma creance vus dirai tute ;
Ja de ceo ne serez en dute“.
El li respunt que bien ad dit.
Delez li s'est cuché ad lit ;
Mes il ne vout a li tucher
Ne d'acoler ne de baiser.
A tant la vieille est repeiriee ;

La dame trovat esveilliee ;
Dist li que tens est de lever,
Ses dras li voleit aporter.
La dame dist qu'ele est malade ;
Del chapelain se prenge garde,
S'il face tost a li venir
Kar grant poür ad de murir.
La vieille dist : „Or sufferez.
Mis sires est el bois alez ;
Nul n'enterra ça enz fors mei".
Mut fu la dame en grant esfrei,
Semblant fist qu'ele se pasma.
Cele le vit, mut s'esmaia ;
L'us de la chambre ad desfermé
Si ad les prestre demandé,
E cil i vint cum plus tost pot,
Corpus domini aportot.
Li chevaler l'ad receü,
Le vin del calice a beü.
Li chapeleins s'en est alez,
Et la vieille ad lez us fermez.
  La dame gist les sun ami ;
Unke si bel cuple ne vi.
Quant unt asez ris e jué
E de lur priveté parlé,
Li chevaler ad cungé pris ;
Raler s'en volt en sun païs.
Ele le prie ducement
Que il la reveie sovent.
„Dame" fet il, „quant vus plera,
Ja l'ure ne trespassera.
Mes tel mesure en esgardez
Que nus ne seiun encumbrez ;
Ceste vieille nus trahira
Et nuit e jur nus gaitera ;
Ele parcevra nostre amur,
Si'l cuntera a sun seignur.
S'issi avient cum jeo vus di
E nus sumes issi trahi,

Ne m'en puis mie departir
Que mei n'en estuece murir".
Li chevalers a tant s'en veit ;
A grant joie s'amie leit.
Ele demain lieve tute seine ;
Mut fu haitiee la semeine.
Sun cors teneit en grant chierté,
Tute recovre sa beauté.
Or li plest plus a surjurner
Qu'en nul autre deduit aler.
Sun ami volt suvent veeir
E de li sun delit aveir ;
Des que sis sires s'en depart,
E nuit e jur e tost e tart
Ele l'ad tut a sun pleisir
Or li duinst Deus lunges joïr !
Pur la grant joie u ele fu
Qu'ot suvent pur veer sun dru,
Esteit tut sis semblanz changiez.
Sis sires esteit mut veiziez ;
En sun curage s'aperceit
Qu'autrement ert qu'il ne suleit.
Mescreance ad vers sa serrur ;
Il la met a reisun un jur
E dit que mut ad grant merveille
Que la dame si s'apareille ;
Demande li que ceo deveit.
La vieille dit qu'el ne saveit,
Kar nul ne pot parler od li
Ne ele n'ot dru ne ami,
Fors tant que sule remaneit
Plus volenters qu'el ne suleit ;
De ceo s'esteit aparceüe.
Dunc l'ad li sires respundüe :
„Par fei", fet il, „ceo quit jeo bien ;
Or vus estuet fere une rien :
Al matin quant j'iers levez
E vus avrez les hus fermez
Fetes semblant de fors eissir,

Si la lessez sule gisir.
En un segrei liu vus estez
E si veez e esgardez
Que ceo peot estre e dunt ceo vient
Ki en si grant joie la tient."
De cel cunseil sunt departi.
A las, cum ierent malbailli
Cil ke l'um veut si agaitier
Pur eur trahir e engignier.
  Tiers jur apres, ceo oi cunter,
Fet li sires semblant d'errer ;
A sa femme ad dit e cunté
Que li reis l'ad par brief mandé,
Mes hastivement revendra ;
De la chambre ist e l'us ferma.
Dunc s'esteit la vieille levee,
Triers une cortine est alee ;
Bien purrat oïr e veeir
Ceo qu'ele cuveite a saveir.
La dame jut, pas ne dormi,
Kar mut desire sun ami.
Venuz i est, pas ne demure,
Ne trespasse terme ne hure.
Ensemble funt joie mut grant
E par parole e par semblant,
Desique tens fu de lever
Kar dunc l'en estuveit aler.
Cele le vit, si l'esgarda
Coment il vint e il ala ;
De ceo ot ele grant poür
Qu'hume le vit e puis ostur.
Quant li sires fu repeirez
Ki gueres n'esteit esluignez,
Cele li ad dit e mustré
Del chevaler la verité,
E il en est forment pensis ;
Des engins fere fu hastis
A ocire le chevalier.

Broches de fer fist granz forgier
E acerer le chief devant :
Suz ciel n'a rasur plus trenchant.
Quant il les ot appareilliez
E de tutes parz enfuchiez,
Sur la fenestre les ad mises,
Bien serrees e bien asises,
Par unt li chevaler passot
Quant a la dame repeirot.
Deus, qu'il ne sot la trahisun
Que apareillot le felun !
El demain a la matinee
Li sires lieve ainz l'ajurnee
E dit qu'il volt aler chacier.
La vieille le vait cunveier,
Puis se recuche pur dormir
Kar ne poeit le jur choisir.
La dame veille, si atent
Celui qu'ele eime lealment
E dit qu'or purreit bien venir
E estre od li tut a leisir.
Si tost cum el l'ot demandé
N'i ad puis gueres demuré ;
En la fenestre vint volant,
Mes les broches furent devant.
L'une le fiert par mi le cors,
Li sanc vermeil en sailli fors.
Quant il se sot a mort nafré,
Si se desferre, enz est entré.
Devant la dame al lit descent
Que tut li drap furent sanglent.
Ele veit le sanc e la plaie,
Mut anguissusement s'esmaie.
Il li a dit : „Ma duce amie,
Pur vostre amur pert jeo la vie.
Bien le vus dis qu'en avendreit.
Vostre semblant nus ocireit".
Quant el l'oï, dunc chiet pasmee,
Tute fu morte une loee.

Il la cunforte ducement
E dit que dols ne vaut nïent.
De lui est enceinte d'enfant.
Un fiz avra pruz e vaillant
Icil la recunfortera.
Yonec numer le fera,
Il vengera a lui e li,
Il oscirat sun enemi.
Il ne peot dunc demurer mes,
Kar sa plaie seignot adés ;
A grant dolur s'en est partiz.
Ele le siut a mut grant criz ;
Par unc fenestre s'en ist :
C'est merveille qu'el ne s'ocist
Kar bien aveit vint piez de haut
Iloec u ele prist le saut.
Ele esteit nue en sa chemise ;
A la trace del sanc s'est mise,
Qui del chevaler decureit
Sur le chemin u ele esteit.
Icel sentier erra e tint
Desques a une hoge vint ;
En cele hoge ot une entree,
De cel sanc fu tute arusee ;
Ne pot nïent avant veeir ;
Dunc quidot ele bien saveir
Que sis amis entre i seit ;
Dedenz se met a grant espleit.
Ele n'i trova nule clarté.
Tant ad le dreit chemin erré
Que fors de la hoge est issue
E en un mut bel pre venue.
[Del sanc trova l'erbe moillie,
Dunt s'est ele mut esmaïe ;]
La trace en siut par mi le pre.
Asez pres vit une cité.
De mur fu close tut entur ;
N'i ot mesun, sale ne tur
Qui ne parust tute d'argent ;

Mut sunt riche li mandement.
Devers le burc sunt li mareis
E les forez e les defeis.
De l'autre part vers le dunjun
Curt une ewe tut envirun ;
Iloec arivoent les nefs,
Plus i aveit de treis cent tres.
La porte a val fu desfermee ;
La dame est en la vile entree
Tuzjurs apres le sanc novel
Par mi le burc deske al chastel.
Unkes nul a li ne parla,
Humme ne femme n'i trova.
At paleis vient, al paviment,
De sanc le treuve tut sanglent.
En une bele chambre entra,
Un chevaler dormant trova.
Nel cunut pas, si vet avant
En un autre chambre plus grant ;
Un lit i treuve e nient plus,
Un chevaler dormant desus ;
Ele s'en est ultre passee.
En la tierce chambre est entree ;
Le lit sun ami ad trové.
Li peçol sunt d'or esmeré ;
Ne sai mie les dras preisier ;
Li cirge e li chandelier,
Qui nuit e jur sunt alumé,
Valent tut l'or d'une cité.
Si tost cum ele l'ad veü,
Le chevaler a cuneü ;
Avant alat tute esfree,
Par desus lui cheī pasmee.
Cil la receit qui forment l'aime,
Maleürus sovent se claime ;
Quant del pasmer fu trespassee,
Il l'at ducement cunfortee :
„Bele amie, pur Deu merci,
Alez vus en, fuiez de ci.

Sempres murai en mi le jur,
Ça enz avrat si grand dolur;
Si vus i esteiez trovee
Mut en seriez turmentee;
Bien iert entre ma gent seü
Qu'il m'unt pur vostre amur perdu.
Pur vus sui dolent e pensis".
La dame li ad dit: „Amis,
Meuz voil ensemble od vus murir
Qu'od mun seignur peine sufrir;
S'a lui revois, il m'ocira."
Li chevaler l'aseüra;
Un anelet li ad baillié,
Si li ad dit e enseignié;
Ja tant cum el le gardera
A sun seignur n'en membrera
De nule rien qui fete seit,
Ne ne l'en tendrat en destreit.
S'espee li cumande e rent;
Puis la cunjure e defent
Que ja nul hum n'en seit saisiz.
Mes bien la gart a oés sun fiz.
Quant il serat creüz e grant
E chevaler pruz e vaillant,
A une feste u ele ira
Sun seignur e lui amenra.
En un abbeïe vendrunt;
Par une tumbe k'il verrunt
Orrunt renoveler sa mort
E cum il fu ocis a tort.
Iloec li baillera l'espee;
L'aventure li seit cuntee
Cum il fu nez, qui l'engendra:
Asez verrunt qu'il en fera.
Quant tut li ad dit e mustré,
Un cher bliaut li ad doné;
Si li cumande a vestir;
Puis l'ad fete de lui partir.

Ele s'en vet ; l'anel emporte
E l'espee ki la cunforte.
A l'eissue de la cité
N'ot pas demie liwe erré
Quant ele oï les seins suner
E le doel al chastel mener
[Pur lur seignur ki se morait.
Ele set bien que morz esteit ;]
De la dolur que ele en a
Quatre fiees se pasma,
Et quant de pasmesuns revint
Vers la hoge sa veie tint.
Dedenz entra, ultre est passee,
Si s'en reveit en sa cuntree.
Ensemblement od sun seignur
Aprés i demura meint jur,
Ki de cel fet ne la reta
Ne ne mesdist ne ne gaba.
Lur fiz fu nez e bien nurriz
E bien gardez e bien chieriz
Yonec le firent numer.
El regne ne pot hum trover
Si bel, si pruz ne si vaillant
Si large ne si despendant.
Quant il fu venuz en eez
A chevaler l'unt adubez.
En l'an meïsme que ceo fu
Oez cument est avenu.
A la feste de Seint Aaron
Qu'on celebrot a Karlion
E en plusurs autres citez,
Li sire aveit esté mandez
Qu'il i alast od ses amis
A la custume del païs ;
Sa femme et sun fiz i menast
E richement s'apareillast.
Issi avint, alez i sunt.
Mes il ne seivent u il vunt ;

Ensemble od eus un meschin
Kis ad menez le dreit chemin,
Tant qu'il vindrent a un chastel,
En tut le siecle n'ot plus bel.
Une abbeïe aveit dedenz
De mut religiuses genz.
Li vallez les i herberja,
Qui a la feste les mena.
En la chambre qui fu l'abbé
Bien sunt servi e honuré.
El demain vunt la messe oīr.
Puis s'en voleient departir.
Li abés vait od eus parler,
Mut les prie de surjurner,
Si lur musterra sun dortur
Sun chapitre e sun refeitur,
E cum il sunt bien herbergiez.
Lì sires lur ad otriez.
  Li jur quant il orent disné
As officines sunt alé.
El chapitre vindrent avant.
Une tumbe troverent grant,
Coverte d'un palie roé,
D'un chier orfreis par mi bendé.
Al chief, as piez e as costez
Aveit vint cirges alumez.
D'or fin erent li chandelier,
D'ametiste li encensier
Dunt il encensouent le jur
Cele tumbe par grant honur.
Il unt demandé e enquis
Icels qui erent del païs
De la tumbe qui ele esteit
E queil hum fu ki la giseit.
Cil cumencerent a plurer
E en plurant a recunter
Que c'ert le meudre chevalier
E li plus forz e li plus fier,

Li plus beaus e li plus amez
Qui ja mes seit el siecle nez :
De ceste tere ot esté reis,
Unques ne fu nul si curteis.
A Carüent fu entrepris,
Pur l'amur d'une dame ocis,
Unques puis n'eümes seignur ;
Ainz avum atendu meint jur
Un fiz qu'en la dame engendra,
Si cum il dist e cumanda.
Quant la dame oï la novele
A haute voiz sun fiz apele.
„Beaus fis", fet ele, „avez oï
Cum Deus nus ad menez ici :
C'est vostre pere qui ci gist,
Que cist viellarz a tort ocist.
Or vus comant e rent s'espee :
Jeo l'ai asez lung tens gardee".
Oiant tuz li ad coneü
Que l'engendra, e sis fiz fu,
Cum il suleit venit a li
E cum sis sire le trahi.
La verité li ad cuntee,
Sur la tumbe cheï pasmee ;
En la pasmeisun devia :
Unc puis a humme ne parla.
Quant sis fiz viet que morte fu,
Sun parastre ad le chief tolu.
De l'espee qui fu sun pere
Ad dunc vengié lui e sa mere.
Puis ke si fu dunc avenu
E par la cité fu seü,
A grant honur le dame unt prise
E el sarcu posee e mise
[Delez le cors de sun ami ;
Deus lur face bone merci.]
Lur seignur firent d'Yonec,
Ainz que il partissent d'ilec.

Cil qui este aventure oïrent
Lunc tens apres un lai en firent
De la pité de la dolur
Que cil suffrirent pur amur.

[Dat fiind că m-am apucat de *lais*-uri, nu le voi lăsa deoparte, deşi o să mă coste multă trudă ; aventurile pe care le cunosc le voi povesti toate în rime. Mi-e în gînd şi în meşteşug să vă zic întîi de Yonec, unde se născu, şi de tatăl său, cum a venit pentru prima oară la mama sa. Cel din care se născu Yonec se numea Muldumarec.

În Bretania trăia odată un om bogat şi foarte bătrîn ; era jude în Caruent şi domn ales al ţinutului. Cetatea se afla pe Duelas ; odată era pe acolo trecere de corăbii. Seniorul era mult înaintat în vîrstă. Şi pentru că avea o moşie întinsă, se însurase pentru a avea fii care să-l moştenească după moarte. De mare neam era domniţa ce fu dată seniorului ; înţeleaptă şi bine crescută şi foarte frumoasă ; şi pentru frumuseţea ei el mult o iubea. Ce să mai vorbim atîta ? Nu avea asemănare nici pînă la Lincoln, nici pînă departe în Irlanda. Mare păcat făcu cine i-o dete de soaţă. Fiind frumoasă şi de neam ales, el puse să fie păzită cu mare străşnicie. O închisese într-un turn de-al său, într-o încăpere de piatră. Împreună cu ea, pentru a o păzi mai îndeaproape, pusese pe o soră de a lui, bătrînă şi văduvă. Mai erau acolo, cel puţin aşa cred, şi alte femei, alături, în altă încăpere, dar cu acestea doamna nu putea sta de vorbă dacă nu consimţea bătrîna.

Aşa o ţinu şapte ani şi mai bine — fără să fi avut ei copii — nici ea să fi ieşit din acel turn, pentru vreun prieten măcar sau pentru vreo rudă. Cînd seniorul mergea la culcare, nici un şambelan sau uşier nu îndrăznea să intre în cameră, nici să aprindă lumînarea de faţă cu el. Doamna trăia în mare tristeţe ; cu plînsete, lacrimi şi suspine îşi pierdea încetul cu încetul frumuseţea, ca una care nu se mai îngrijea de asta. Dinspre partea ei, ar fi vrut mai degrabă să o ia o moarte grabnică.

Veni şi luna lui aprilie, cînd păsările îşi intonează cîntecul lor. Seniorul se sculă dis-de-dimineaţă şi se pregăti să meargă la vînătoare. O trezi pe bătrînă ca să închidă uşa după el. Aceasta se supuse şi după ce seniorul se îndepărtase cu alaiul lui, îşi luă psaltirea pentru a-şi spune rugăciunile. Doamna, deşteptîndu-se scăldată în lacrimi, zări lumina soarelui de-afară ; băgase de seamă că bătrîna ieşise din odăile ei ; mult se mai văieta şi suspina şi plîngea. „Vai de mine", zicea, „în rea zodie m-am născut ! Prea aspră mi-e soarta ; sînt întemniţată în turnul ăsta ; numai moartă o să ies de aici. De cine se teme bătrînul ăsta gelos care mă ţine într-o pază aşa de aspră ? Mult e smintit şi nerod, mereu se teme că va fi înşelat ; nu pot nici să merg la biserică să ascult sfînta slujbă. Dacă aş putea sta de vorbă cu lumea şi ieşi la plimbare, i-aş arăta un chip zîmbitor, chiar de nu mi-e voia. Blestemate să fie toate rudele mele şi toţi ceilalţi la un loc, care mă dădură ăstui gelos şi mă legară de făptura lui. La greu jug mă opintesc şi trag ! Şi nici să moară parcă nu e făcut ; cînd l-au botezat, l-au cufundat pesemne în apa iadului ; nervii îi sînt de oţel, vinele ţepene, pline cu sînge vîrtos. De atîtea ori am auzit povestindu-se că mai demult se întîmplau în această ţară aventuri ce bucurau orice suflet chinuit. Cavalerii îşi aflau domniţe demne de ei, nobile şi frumoase, damele îşi găseau iubiţi frumoşi şi curtenitori, voinici şi curajoşi, astfel ca să nu ajungă de ocară : căci ele singure îi vedeau. Dacă aşa ceva poate exista, dacă a existat cu adevărat, de i s-a întîmplat măcar uneia, Domnul, care are putere peste toate, ascultă-mi dorinţa."

Cum sfîrşi aceste vaiete, zări umbra unei păsări mari printr-o fereastră îngustă ; nu ştia ce poate fi aceea. Acea făptură intră în zbor în cameră. Avea inele la picioare, părea un erete de cinci sau şase năpîrliri. Se lăsă din zbor în faţa doamnei ; cum se odihni puţin şi doamna îi putu lua seama bine, se şi prefăcu într-un nobil şi frumos cavaler. Doamna se minună peste poate ; sîngele începu să-i freamăte prin vine, avu mare frică şi-şi ascunse faţa. Cavalerul era foarte bine crescut şi glăsui întîiul : „Doamnă — zise el — nu vă temeţi, o pasăre de rang se ascunde în erete. Dacă nu-mi cu-

noaşteţi secretul, căutaţi să vă asiguraţi în această privinţă şi apoi faceţi din mine prietenul vostru. Pentru asta am venit. Eu v-am iubit de multă vreme şi mult v-am dus dorul în inima mea ; nu am mai iubit vreo altă femeie şi nici nu voi mai iubi vreodată. Dar nu puteam veni la Domnia Voastră şi nici nu puteam părăsi ţara mea fără ca Domnia Voastră să mă fi chemat mai întîi ; acum însă pot fi prietenul Vostru !" Doamna prinse încredere, îşi scoase vălul şi vorbi. Îi dete răspuns cavalerului că l-ar fi primit ca iubit dacă el ar crede în Dumnezeu şi astfel ar fi cu putinţă iubirea lor ; că el era de o mare frumuseţe ; în nici o zi a vieţii sale nu văzuse un cavaler atît de frumos. Şi nici nu va mai vedea vreodată altul atît de frumos. „Doamnă — grăi el — aveţi dreptate ; n-aş vrea pentru nimic în lume să merit vreo învinuire, vreo neîncredere sau vreo bănuială. Eu cred cu drept în Creator care ne-a ridicat din mizeria în care ne aruncase Adam, părintele nostru, muşcînd din fructul cel amar ; El e şi va fi şi a fost pururea viaţă şi lumină păcătoşilor ; şi dacă într-acestea nu mă credeţi, chemaţi-l pe capelanul vostru ; ziceţi că vi s-a făcut rău şi că doriţi să primiţi împărtăşania lăsată de Dumnezeu, prin care se lecuieşte păcătosul. Eu îmi voi lua înfăţişarea voastră ; voi primi Corpul Domnului Dumnezeu, voi recita tot crezul ; şi apoi nu vă veţi mai îndoi. Ea răspunse că a zis bine ; se culcă lîngă el în pat ; dar el nu voi s-o atingă nici măcar cu un sărut sau vreo îmbrăţişare. Între timp se întoarse bătrîna ; o găsi pe doamna trează şi-i zise că era timpul să se scoale, căci voia să-i aducă veşmintele. Doamna zise că e bolnavă ; să meargă să-l caute pe capelan, să i-l aducă degrabă căci se teme că va muri. Bătrîna zise : „Mai aşteptaţi ! Stăpînul s-a dus la vînătoare, nimeni nu va intra aici în afară de mine". Doamna rămase foarte tulburată ; se prefăcu că leşină. Aceea o văzu şi se înspăimîntă ; deschise uşa camerei şi trimise după preot ; care veni degrabă, aducînd împărtăşania. Cavalerul o primi, bău vinul din cupă. Capelanul se duse şi bătrîna zăvorî uşile.

Doamna stă întinsă alături de iubitul ei ; nu s-a mai văzut vreodată pereche atît de frumoasă. După ce rîseră şi se

desfătară şi pălăvrăgiră despre secretele lor îndeajuns, cavalerul ceru îngăduinţa să se întoarcă în ţara sa. Dînsa îl rugă duios să vină cît mai des să o vadă. „Doamnă — zise el — cînd vă va plăcea, eu voi veni înainte de a se fi scurs o oră. Dar aveţi grijă să nu fim surprinşi ; bătrîna asta ne va trăda ; ne va pîndi zi şi noapte, îşi va da seama de iubirea noastră şi-i va spune stăpînului ei. Dacă se va întîmpla aşa cum vă spun şi vom fi trădaţi astfel, eu nu mă voi putea îndepărta fără ca aceasta să-mi aducă moartea."

Apoi cavalerul pleacă ; o lasă fericită pe iubita sa. A doua zi se ridică din pat vindecată de tot ; fu foarte veselă toată săptămîna. Acum avea mare grijă de făptura ei şi îşi redobîndi întreaga frumuseţe. Acum îi plăcea mai mult să stea în casă decît să se ducă la orice altă distracţie. Voia să-şi vadă des prietenul şi să aibă bucurie de la el ; abia se îndepărta soţul, fie noapte, fie zi, fie tîrziu, fie devreme, că ea îl avea alături după plac. Domnul să-i ajute să se bucure cît mai multă vreme ! Din marea ei mulţumire de a se putea afla adesea împreună cu iubitul ei, se schimbase cu totul la înfăţişare. Soţul era foarte perspicace, observa în sinea lui că ea era altfel decît de obicei. Îşi pierdu încrederea în sora sa ; şi într-o zi o luă de o parte şi îi zise că se minunează că doamna se împodobeşte astfel ; o întrebă cărui fapt s-ar datora aceasta. Bătrîna îi răspunse că nu ştie, că doamnei nimeni nu putea să-i vorbească, că nu avea nici ibovnic nici prieten, numai că acum era mai bucuroasă decît înainte să rămînă singură ; de asta îşi dăduse seama. Şi la rîndul său îi răspunse seniorul : „Pe legea mea, cred şi eu ; acum ar trebui să faci un lucru ! În dimineaţa cînd eu mă voi fi sculat şi dumneata vei fi închis uşile, prefă-te că ieşi şi las-o singură în pat. Ascunde-te într-un loc şi uită-te şi pîndeşte despre ce e vorba şi ce anume o face atît de voioasă". Aşa se sfîrşi convorbirea lor. Oh, nefericiţi iubiţi, cine mi-i pîndeşte ca să-i înşele şi să-i trădeze !

Trei zile după aceea, după cum se povesteşte, seniorul se prefăcu că pleacă în călătorie ; povesti soţiei sale că l-a chemat regele printr-o scrisoare, dar că în scurt timp se va întoarce ; ieşi din cameră şi închise uşa. La rîndul ei, bătrîna

se sculase şi se pusese la pîndă după o draperie, aşa încît să poată auzi şi vedea bine ceea ce rîvnea să afle. Doamna rămase în pat fără să doarmă, căci îl dorea mult pe prietenul său. Acesta vine la ea fără zăbavă, pînă nici nu trece răgazul de o oră. Se bucură împreună cît pot, în fapte şi în cuvinte, pînă în momentul cînd trebuie să se scoale, căci el de acum trebuia să plece. Bătrîna îl văzu, îi luă seama cum veni şi cum plecă, şi se înspăimîntă foarte, căci îl văzu o dată om şi o dată erete. Cînd se întoarse soţul, care nu se îndepărtase prea mult, aceea îi vorbi şi-i înfăţişă adevărul în privinţa cavalerului. El căzu pe gînduri. Apoi se grăbi să pregătească nişte curse pentru a-şi ucide rivalul. Puse să-i toarne nişte ţepuşe mari de fier şi să le ascută bine vîrfurile, mai tăioase ca briciul. Cum fură gata şi călite pe toate părţile, le aranjă bine strînse şi înfipte la fereastra prin care trecea cavalerul pentru a o vizita pe doamna. Doamne, cum de nu află el de cursa pe care i-o întindea acel ticălos!

A doua zi de dimineaţă, seniorul se trezi înaintea zorilor şi zise că voia să meargă la vînătoare. Bătrîna îl însoţi, apoi se întoarse să doarmă, căci încă nu se luminase de ziuă. Doamna veghează, îl aşteaptă pe acela pe care îl iubeşte cu credinţă şi-şi zice că acum ar putea să vină şi să stea cu ea după voia sa. Îndată ce-l chemă, el nu pregetă mult; ajunse în zbor la fereastră, dar aici se înălţau lamele; una îi străpunse corpul pe mijloc; ţîşni sînge purpuriu. Cînd el se simţi rănit de moarte, se smulse din fiare, intră înăuntru. Coborî în patul doamnei şi aşternuturile se însîngerară toate. Dînsa văzu sîngele şi rana şi se pierdu de mare spaimă. El îi spuse: „Dulcea mea prietenă, pentru iubirea voastră îmi pierd viaţa! v-am spus că aşa trebuia să se întîmple; înfăţişarea voastră ne-ar fi dus oricum la pieire". Cînd îl auzi, ea căzu leşinată. Rămase un ceas ca moartă. El o mîngîie cu blîndeţe, îi spuse că jalea nu ajută la nimic. Ea e însărcinată, va avea un fiu viteaz şi curajos; acesta o va consola. Îi va da numele Yonec şi el îi va răzbuna pe ea şi pe el, va ucide pe duşmanul său. Nu putu să mai stea pentru că rana îi sîngera întruna; plecă cu mare du-

rere. Dînsa se ţinu după el cu ţipete ; sări pe fereastră ; mare minune că nu-şi curmă şi viaţa, căci erau douăzeci de picioare înălţime de unde sărise. Era dezbrăcată, numai în cămaşă ; se luă după urma de sînge, care se scurgea în drumul său din rănile cavalerului. Merse înainte pe acea cărare pînă ce ajunse la o colină ; acolo era o intrare stropită toată cu sînge ; nu vedea nimic înaintea ei, dar crezu că prietenul ei a trecut poate pe acolo ; intră dintr-un salt în întunecime şi ţinu drumul drept pînă ce ieşind de sub colină dădu într-o pajişte frumoasă. Găsi iarba îmbibată de sînge şi, istovită de tot, continuă să meargă pe acea urmă. Văzu nu departe o cetate înconjurată de ziduri. Fiece casă, fiece turn, părea cu totul de argint şi înăuntru erau săli foarte bogate. Către marginea cetăţii se aflau mlaştini şi păduri cu locuri de vînătoare. În partea fortăreţei curgea o apă de jur împrejur ; aci acostau corăbii ; erau mai mult de trei sute de pînze. Poarta dinspre vale era deschisă. Doamna intră în cetate, ţinîndu-se mereu după urma de sînge prin tîrg pînă la castel. Nu auzi voce omenească şi nu întîlni bărbat, nici femeie ; la palat găsi podeaua plină toată de sînge ; intră într-o încăpere în care se găsea un frumos cavaler adormit. Nu îl cunoştea, deci se duse înainte, în altă odaie mai mare ; nu se afla acolo decît un pat şi în el un alt cavaler ce dormea ; trecu mai departe. Intră în a treia cameră şi găsi patul iubitului ei. Coloanele erau din aur curat ; aşternuturile erau de mare preţ ; candelabrele şi lumînările care erau aprinse zi şi noapte valorează cît tezaurul unui oraş. Abia îl văzu pe cavaler, că îl şi recunoscu numaidecît ; păşi înainte foarte tulburată şi căzu leşinată peste el. Cel care o iubea atît de mult o luă în braţele sale şi-şi zise de repetate ori că e nenorocit ; şi cînd dînsa se trezi, o mîngîie cu blîndeţe : „Frumoasa mea prietenă, te rog, pe Dumnezeu, îndepărtează-te de aici ; fugi ! Peste puţin timp voi muri, chiar la amiază, şi aici în palat va fi mare jale ; dacă te vor găsi aici, vei fi tare tulburată ; ai mei vor afla că m-au pierdut din pricina ta ; pentru tine sînt îngrijorat şi sufăr". Doamna îi răspunse : „Iubite, vreau mai degrabă să

mor împreună cu tine decît să suport pedeapsa de la soțul meu ; dacă mă întorc la el, mă va ucide". Cavalerul o îmbărbătă ; îi dădu un mic inel și o asigură că atîta timp cît îl va purta, soțul ei nu-și va aminti nimic din cele întîmplate și nu se va purta aspru cu ea. Îi întinse și-i încredință spada sa, după ce o legă cu jurămînt ca nici un bărbat să nu o ia în mînă, ci să o păstreze numai pentru fiul său ; cînd el va crește și va fi bărbat și va ajunge cavaler viteaz și de seamă, ea îl va duce pe el și pe soțul ei la o mare serbare ; vor ajunge la o mănăstire ; văzînd acolo un mormînt le va fi amintită povestea sfîrșitului său nedrept. Acolo va înmîna fiului său spada ; îi va povesti aventura nașterii sale și despre tatăl său ; atunci se va vedea ce va ști să facă cu acea armă. După ce îi desluși toate pe rînd, îi dădu un frumos pieptar, o sfătui să-l îmbrace, apoi o îndemnă să se îndepărteze.

Dînsa pleacă ; poartă cu ea inelul și spada care îi sînt de mîngîiere ; la ieșirea din cetate, nici nu apucase să facă o jumătate de leghe cînd auzi bătînd clopotele și revărsîndu-se jalea în castel pentru seniorul care murise. Înțelese că el își dăduse sufletul și căzu de patru ori leșinată de durere. Apoi își reveni, ținu drumul către colină, intră pe sub ea, trecu dincolo și se află din nou în ținutul ei. Împreună cu soțul ei trăi zile lungi și dînsul nu o învinui niciodată și nici nu o mustră, nici nu o batjocori.

Fiul se născu și fu îngrijit cum se cuvine, fu bine educat și răsfățat. Îi puseră numele Yonec ; în tot regatul nu găseai altul care să fie atît de frumos, atît de curajos și viteaz, atît de mărinimos și cutezător. Cînd ajunse la vîrsta cerută, fu armat cavaler. Și în același an să vedeți ce s-a întîmplat.

În ziua de Sfîntul Aron, care se sărbătorește la Carlion și în multe alte orașe, seniorul fusese invitat împreună cu prietenii săi, după obiceiul locului ; el trebuia să-și conducă într-acolo cu pompă solemnă soția și fiul. Așa se făcu și porniră la drum ; dar nu știau ei unde aveau să ajungă ! Era cu ei un paj care le arăta drumul pînă ce au ajuns la un castel,

cel mai frumos din cîte existau. Aici era o abaţie cu oameni prea credincioşi ; servitorul care îi condusese făcu să fie găzduiţi aici ; fură bine serviţi şi primiţi cu toată cinstea în încăperile abatelui. A doua zi ascultară slujba ; apoi voiră să plece ; abatele veni să le vorbească şi-i rugă mult să mai rămînă ; zise că le va arăta dormitorul, colegiul şi refectoriul, cît de bine sînt întocmite. Seniorul primi invitaţia.

În ziua aceea, după ce prînziră, porniră să viziteze clădirea şi intrară în colegiu. Găsiră un mormînt impunător, acoperit cu o draperie de arabescuri, ferecată în aur pe jumătate. La cap, la picioare şi în părţi erau douăzeci de lumînări aprinse. Candelabrele erau de aur fin ; cădelniţele cu care tămîiau cu mare fast acel mormînt în fiecare zi erau de ametist. Întrebară pe oamenii locului, al cui este acel mormînt şi cine era îngropat acolo ; aceia începură să plîngă şi plîngînd să povestească că acolo zăcea cel mai bun cavaler, cel mai puternic şi mai mîndru, cel mai frumos şi cel mai iubit care s-a născut vreodată în lume. „A fost regele acestei ţări ; niciodată nu a fost cineva mai nobil. La Caruent a fost trădat şi ucis pentru iubirea unei doamne. De atunci nu mai avurăm stăpîn ; însă aşa cum regele ne spusese şi ne îndemnase, mult timp am aşteptat un fiu pe care el l-a avut cu acea doamnă“. Doamna, care înţelesese povestea, îşi chemă fiul cu voce tare : „Fiul meu iubit — îi spuse — ai auzit cum Dumnezeu ne-a călăuzit pînă aici ! Cel care zace aici e tatăl tău, pe care l-a ucis mişeleşte acest bătrîn. Acum îţi restitui şi-ţi încredinţez spada sa ; eu am păstrat-o multă vreme !“ Îi dezvălui de faţă cu toţi cum lui îi dăduse viaţă acel rege, cum obişnuia să vină la ea, şi cum soţul ei îl atrăsese în cursă : îi povesti întreaga aventură. Căzu în neştire peste mormînt, şi astfel muri : nu mai zise niciun cuvînt nimănui.

Cînd fiul său văzu că era moartă, tăie capul tatălui său vitreg ; şi astfel spada care fusese a tatălui său îl răzbună pe el şi pe mama sa. Odată întîmplate aceste lucruri şi cunoscute în cetate, doamna fu înmormîntată cu mari onoruri şi pusă în sarcofag alături de corpul iubitului ei : Dumnezeu

să le dăruiască iertarea sa! Şi înainte de a se îndepărta de acolo îl făcură pe Yonec seniorul lor. Cei care auziră aventura, mult timp după aceea făcură despre ea un lais, din pietate pentru durerea pe care cei doi o suferiră din iubire.]

4. Regele Lancelot[1]

Uoirs fu que li peres ban fu moult preudome que en tout le pais nauoit nul plus preudome de lui. Dales vne sieue cyte auoit .j. chastel de bele grade & vne dame qui estoit feme au cousin le roy Lancelot. Cele dame estoit la plus bele dame que adonques fust en la grant bertaigne. & auoec ce estoit ele si boine & si sainte que elle auoit tous iors empres sa char la haire uestue. & tout ausi comme la clarte du cierge ne se puet cheler quant il est sour le chandeler que on ne la uoie tout ausi ne se pot celer la biaute de la dame que on ne le sace. [...] por ce le connut li rois lancelos & por ce sacointa il de lui & la uint souent veoir por le bien quil sauoit en lui.

Moult ama li rois la dame & la dame lui si le uint souent ueoir. & tant que fole gent qui sont plain de maluais esperit noterent ceste chose en mal & distrent tuit que li rois lama de fole amor. Et tant parlerent de ceste chose que li maris a la dame qui cousins estoit a lancelot en oi parler & li dist vns siens freres. Sire moult poes estre dolans que li rois lancelot vous deshoneure de vostre feme. & certes se ie estoie en uostre point ie men uengeroie. Certes fait li dus ie mesmeruel moult de ce que vous me dites. & se ie seusse vraiement quil me pourcachast honte si comme on ma dit ie ne lairoie en nule maniere que ie ne men ueniase. Maintenant vous en poes vengier fait il car il est ensi comme ie vous di. Et ie vous creant vraiement que ie men vengerai si tost que ie verrai quil en sera lieus & tans. Ensi laissierent ces paroles si estoit quaresmes & estoit pres de la pasque si que le tans de la passion estoit entree. Et li rois uenoit chascun ior ueoir la dame & sil ni vint si ala

[1] Din *Lancelot en prose*. 1909, vol. I, pp. 244—245.

la dame a lui. Si se delitoient tant el seruice nostre signor que meruelles estoit. Le iour de la crois aore tout droit auint que li rois entra en la forest perilleuse. [...] si aloit al seruice a.j. hermitage qui en la forest estoit. Quant il fu uenus al hermitage [...] si le sieui li dus comme cil qui se voloit vengier de la felonie quil auoit en pensee. Si auint que li rois sot fait confes & auoit oi le seruice du ior si sen issi hors on talent de boire si se tourna a vne fontaine qui illuec deuant estoit. & ensi quil fu abaissies por boire li dus il vint par derriere & trait lespee & le feri si durement quil li fist le chief voler en la fontaine. Quant il uit le teste qui estoit en la fontaine si li fu auis quil nestoit mie encore bien uengies sil ne faisoit del cors tant de pieces que nus ne la peust connoistre, lors mist ses mains en la fontaine pour traire hors le chief & maintenant en auint . j . tel miracle que laigue qui deuant auoit este froide comme glace commencha a boulir a grans ondees si estoit tant chaude que li dus en auoit tout les mains eschaudes & arses anchois quil les peust traire hors. Et quant il uit ceste chose si sauoit bien quil auoit mal esploitiet & que diex estoit corechies sour lui por le pechiet quil auoit le preudomme ochis. si dist a cels qui o lui estoient metes tost cest cors en terre car se on sauoit que ie leusse ochis riens ne me garantiroit que ie nen moruse. Quant cil oirent ceste parole si enfoirent le cors deuant lermitage si sen alerent a leur osteus et quant il en furent pres il encontrerent vne enfant qui sen afuioit & dist al duc. Sire noueles vous sai a dire moult meruelleuses. Les tenebres sont en uostre chastel si grans que nus qui i soit ni voit goute & ce auint orendroit a eure de miedi.

Quant li dus entent ceste parole si dist a ses hommes qui o lui estoient. signor mal auons esploitie. sire font si compaignon alons dautre part. Certes fait li dus non ferai ains saurai que chou est. Lors sen ala tout droit a son ostel. & quant il vint la il troua loscurte si grande qui estoit partout le chastel espandue que on ni ueoit goute par dedens. Et quant il dut entrer en la porte si chai vne piere des creniaus sour lui si quil fu tous acrauentes & tout cil qui

auoec lui estoient & auoient este a la felonie faire. Ensi vegna nostre sires le roy lancelot del duc qui par la felounie lauoit ochis.

[Adevărat este că tatăl lui Ban (adică regele Lancelot, bunicul lui Lancelot du Lac) a fost un om cinstit și înțelept și că în toată țara nu era bărbat mai cinstit și mai înțelept decît el. În vecinătatea unei cetăți de-ale sale era un castel de pază și o doamnă ce era soția vărului regelui Lancelot. Acea doamnă era cea mai frumoasă din cîte erau atunci în Marea Bretanie, și, în plus de asta, dînsa era așa de virtuoasă și de pioasă încît purta mereu pe trupul ei brîul pocăinței. Și așa cum lumina lumînării nu se poate ascunde ca să nu o vezi atunci cînd e în sfeșnic, la fel frumusețea doamnei nu se putea ține ascunsă încît să nu fie cunoscută. [...] de aceea regele Lancelot o remarcă și el, și din pricina asta se îndrăgosti de ea și merse de multe ori s-o întîlnească pentru bucuria ce-o afla de la ea.

Mult o iubi regele pe doamnă și doamna pe el și ea merse adesea să-l vadă, încît lumea nesocotită, plină de răutate, luă lucrurile în nume de rău și începu să spună în cor că regele o iubea ca un nebun. Și atîta vorbiră despre aceasta, încît soțul doamnei, care era vărul lui Lancelot, află și el; și unul dintre frații săi îi zise: „Seniore, ai cuvînt să fii foarte îndurerat că regele Lancelot te dezonorează cu soția ta și, cu siguranță că, dacă eu m-aș găsi în situația ta, m-aș răzbuna". „Bineînțeles, — spuse ducele — mă mir mult de ceea ce îmi spui și, dacă eu aș fi sigur că el mă dezonorează în acest chip, nu aș precupeți nimic ca să mă răzbun." „Acum poți să te răzbuni — răspunse acela — pentru că lucrurile stau așa cum ți-am spus." „Și eu îți promit într-adevăr că mă voi răzbuna imediat ce va sosi timpul și cînd locul va fi potrivit." Așa sfîrșiseră discuția și erau Păresimile — tocmai venea Paștele, fiind de acum săptămîna sfîntă. Și regele mergea în fiecare zi să se întîlnească cu doamna, și dacă nu mergea el, doamna era cea care venea la el, și ei se bucurau mult de ceremoniile sacre care erau

minunate. În ziua adorării crucii se întîmplă însă că regele intră în pădurea primejdioasă [...] și merse la slujba sfîntă într-un schit ce era în pădure. Cînd ajunse la schit [...] ducele îl urmări ca unul care voia să se răzbune de trădarea pe care o credea el. Și se întîmplă că regele se spovedi și ascultă slujba zilei și apoi ieși, și fiindu-i sete, se îndreptă către o fîntînă ce se afla chiar acolo în fața schitului. Dar abia se aplecă să bea, că ducele îi veni pe la spate și trăgînd spada îl lovi atît de puternic încît făcu să-i zboare capul în fîntînă. Cînd îi văzu capul în fîntînă, gîndi că nu se răzbunase de ajuns pînă nu-i va face corpul bucățele, ca să nu mai fie recunoscut de nimeni. Apoi își cufundă mîinile în fîntînă pentru a-i scoate capul afară, dar îndată se întîmplă un astfel de miracol încît apa, care înainte era rece ca gheața, începu să fiarbă în clocote și era așa de fierbinte, că ducele își opări și-și arse mîinile înainte să și le poată trage afară. Și cînd văzu acest lucru își dădu seama că a făcut rău și că Dumnezeu era mîniat împotriva lui pentru păcatul de a fi ucis acel bărbat cinstit și înțelept. Și zise acelora ce erau cu el: „Îngropați repede acest cadavru, pentru că dacă se va ști că l-am ucis eu, nimic nu-mi garantează că nu voi muri". Cînd ei auziră aceste cuvinte, îngropară cadavrul în fața schitului și se duseră pe la casele lor, iar cînd ajunseră în apropiere, întîlniră o fetiță care alerga și care îi vorbi ducelui: „Seniore, aduc vești nemaiauzite. Întunericul este așa de mare în castelul vostru, că oricine se găsește acolo nu reușește să vadă nimic, deși sîntem în miezul zilei". Cînd ducele auzi acestea, spuse oamenilor săi: „Seniori, nu am făcut bine". „Seniore — îi răspunse tovarășii săi — să mergem în alt loc." „Desigur — spuse ducele — dar nu o voi face înainte de a ști ce înseamnă toate acestea." Și plecă drept la castel. Și cînd ajunse acolo, găsi un întuneric atît de gros răspîndit peste tot castelul, că nu se vedea nimic înăuntru. Și cînd voi să intre pe poartă, o piatră căzu de pe acoperiș asupra lui, astfel încît rămase strivit împreună cu toți oamenii lui cu care săvîrșise fărădelegea. Astfel Dumnezeu răzbună pe regele Lancelot împotriva ducelui care îl ucisese prin vicleșug.]

5. Lancelot du Lac şi Guenievra

(a se vedea *La mort' le roi Artu*, 1954)

6. Castelana din Vergi [1]

(Un cavaler şi castelana din Vergi se iubeau în secret şi-şi juraseră să nu spună nimic nimănui despre iubirea lor.)

[...]
Li chevaliers fu biaus et cointes,
Et par sa valor fu acointes
Du duc qui Borgoingne tenoit ;
Et sovent aloit et venoit
A la cort, et tant i ala
Que la duchoise l'enama
Et li fist tel samblant d'amors
Que, s'il neüst le cuer aillors,
Bien se peüst apercevoir
Par samblant que l'amast por voir.
Mes quel asamblant qu'el en faīst,
Li chevaliers samblant n'en fist
Que poi ne grant s'aperceüst
Qu'ele vers lui amor eüst ;
Et tant qu'ele en ot grant anui,
Qu'ele parla un jor a lui
Et mist a reson par moz teus :
„Sire, vous estes biaus et preus,
Ce dient tuit, la Dieu merci ;
Si averiez bien deservi
D'avoir amie en si haut leu
Qu'en eüssiez honor et preu,
Que bien vous serroit tele amie.
— Ma dame", fet il, „je n'ai mie
Encore a ce mise m'entente.

[1] La Albert Henry, *Chrestomathie de la littérature en ancien français. I. Textes. II. Notes glossaire, table des noms propres*, Bern, Francke Verlag, 1965, troisième edition, pp. 153—154.

— Par foi", dist ele, „longue atente
Vous porroit nuire, ce m'est vis :
Si lo que vous soiez amis
En un haut leu, se vous veez
Que vous i soiez bien amez."
Cil respont : „Ma dame, par foi,
Je ne sai mie bien por qoi
Vous le dites ne que ce monte ;
Ne je ne sui ne duc ne conte
Qui si hautement amer doie,
Ne je n'en sui mie a deus doie
D'amer dame si souveraine,
Se je bien i metoie paine.
— Si estes", fet el, „se devient ;
Mainte plus grant merveille avient
Et autele avendra encore.
Dites moi se vous savez ore
Se je vous ai m'amor donee,
Qui sui haute dame honoree."
Et cil respont isnel le pas :
„Ma dame, je ne le sai pas ;
Mes je voudroie vostre amor
Avoir par bien et par honor.
Mes de cele amor Dieus me gart
Qu'a moi n'a vous tort cele part
Ou la honte mon seignor gise,
Qu'a nul fuer ne a nule guise
N'enprendroie tel mesprison
Comme de fere traïson
Si vilaine et si desloial
Vers mon droit seignor natural
— Fi", fet cele qui fu marie,
„Dans musars, et qui vous en prie ?
— Ha ! ma dame, por Dieu merci,
Bien le sai, mes tant vous en di."
[...]

[Cavalerul era frumos şi de ispravă şi pentru meritele sale deveni prietenul ducelui ce guverna Borgogne; şi de multe ori mergea la curte şi atît se arăta acolo, încît ducesa se îndrăgosti de el şi îi dădu atîtea semne de iubire încît, dacă n-ar fi avut inima în altă parte, şi-ar fi dat uşor seama după chipul ei că ea îl iubea cu adevărat. Dar oricît încerca ea să-i arate aceasta, cavalerul nu lăsă să se vadă cît de cît că îşi dă seama că dînsa i-a dăruit iubirea; astfel că se supără doamna de acest lucru şi îi vorbi într-o zi adresîndu-i-se în acest chip: „Domnule, sînteţi frumos şi viteaz, aceasta o spun toţi, slavă Domnului; astfel aţi merita pe drept să aveţi o prietenă de un rang mare încît să vă aducă cinste şi folos, căci o prietenă de acest fel vi s-ar potrivi de minune". „Doamnă — spuse el — eu nu m-am gîndit încă la aceasta."

„Pe onoarea mea — zise dînsa — o lungă aşteptare v-ar putea dăuna, după părerea mea: vă sfătuiesc să fiţi iubitul unei înalte doamne, dacă vedeţi că sînteţi iubit de ea."

El răspunde: „Doamnă, pe credinţa mea, nu izbutesc să înţeleg bine pentru ce spuneţi aceasta şi nici ce înţeles au toate acestea; eu nu sînt duce sau conte pentru a iubi atît de sus şi nu sînt deloc la doi paşi de iubirea pentru o doamnă atît de sus pusă, chiar dacă mi-aş da toată osteneala". „Ba sînteţi, poate — răspunse dînsa; se întîmplă minuni şi mai mari şi s-ar putea să se întîmple şi minunea asta. Acum spuneţi-mi dacă vă daţi seama că eu v-am dăruit iubirea mea, eu care sînt o înaltă şi onorată doamnă." Şi acela răspunse cu isteţime: „Doamnă, eu nu ştiu; dar aş dori să am dragostea voastră pentru onoarea şi binele meu. Pe de altă parte, Dumnezeu să mă ferească de acel amor care, atît în ce mă priveşte pe mine cît şi pe Domnia voastră, ar înclina spre acea parte unde se află dezonoarea seniorului meu, căruia cu nici un preţ şi în nici un mod nu-i voi aduce asemenea jignire gravă cum ar fi aceea de a comite o trădare aşa de laşă şi nelealǎ faţă de seniorul meu drept şi natural". „Pfui — zise aceea speriată — domnul meu, cine v-o cere?" „Ah, doamnă, o ştiu, slavă Domnului, dar tocmai de aceea v-o şi spun."]

7. „Vida“ lui Guillaume de Cabestan

(a) *Redactarea H*[1]

Guillems de Capestaing si fo uns gentils castelans del comtat de Rossillon, q'es del rei d'Aragon a l'entrar de Cataloigna. Valens fo e cortes e mout enseignatz, e bons cavaliers d'armas, e mout presiatz per totas les bonas gens, e mout amatz per las dompnas ; e fo bons trobaire. Et enamoret. se d'una gentil dompna, q'era moilliers d'un ric baron d'aquela encontrada, qe avia nom Raimons de Castel Rossillon ; e. n Guillelms de Capestaing si era sos vasals.

Longamen la amet et entendet en ela, e . n fazia sas cansons ; et ella li volc ben, tan qe . n fetz son cavalier, de lui : lonc temps ac gran joi d'ela et ela de lui.

E fon dich a .n Raimon de Castel Rossillon, q'en Guilelms amava soa moillier et ela lui : don el s'engelosi d'ella e de lui, e serret . la sus en una tor, e fetz . la fort gardar, e fetz . li gran re de desplasers e . ill dis : don G[uillems] de Capestaing intret en gran dolor et en gran tristessa e fet[z] aqella canson qe dis :

Li doulz consire
qe .m don' Amors soven.

E qant R[aimons] de Castel Rossillon auzi la canson q'en G[uillems] avia faita, el entendet e creset qe de sua moillier l'agues faita : si . l fetz venir a parlamen ab si de fors lo castel de Capestaing e tailet .li la testa e mes .la en un carnairol ; e tras .li lo cor del cors, e mes .lo en carnarol com la testa ; et anet .s'en al seu castel e fetz lo cor rau [s]tir e fez .lo aportar a la taula a la moillier, e fetz .lo .il manjar a non saubuda.

E qant l'ac manjat, R[aimons] si levet sus e dis a la moillier qe so q'ela avia manjat era lo cor d'en G[uillem]

---

[1] Din *Le biografie trovadoriche, testi provenzali dei sec. XIII e XIV*. Edizione a cura di Guido Favati, Bologna, Libraria antiquaria Palmoverde, 1961, pp. 199—200.

de Capestaing : e mostret .li la testa e demandet .li si era estatz bons a manjar.

Et ela ausi so qe li demandava e so qe .ill diszia, e vi e conuc la testa d'en G[uillem] de Capestaing ; e si .l respondet q'el era estatz si bons e si saboros, qe ja mais autre manjars ni autre beures no .il tolrian la sabor de la bocha, qe .l cor d'en G[uillem] de Capestaing li avia laisada.

E can R[aimons] de Castel Rossillon ausi so q'ela disia, si li cors sobre com l'espada ; et ela fugi a l'us d'un balcon ; et el venc de cors apres, e la dompna si laissa caser del balcon jos et esmodega .se .l col.

Aqest mals fo saubutz per tota Cataloina e per totas las terras del rei d'Aragon, e per lo rei Anfos e per totz los baros de las encontradas. Grans tristesa fo e grans dolors de la mort d'en G[uillem] de Capestaing e de la dompna, qar si laidamenz los avia mortz R[aimons] de Castel Rossillon ; et ajosteren .se li paren de Guilelm e de la dompna e tuit li cortes cavalier d'aqela encontrade e tuit cill qe eren amador, e guerejeren R[aimon] de Castel Rossillon a foc et a sanc.

E .l reis d'Aragon venc en aqella encontrada, qan saup la mort de la dompna e del cavalier ; e pres R[aimon] de Castel Rossillon e desfetz .li los castels e las terras e fetz Guilelm de Capestaing e la dompna metre en un monimen enan la porta d'una glesia a Perpigna, en un ric borc q'es el plan de Rossillon, lo cals borcs es del rei d'Aragon ; e fo sazos qe tuich li cortes cavalier e las dompnas de Rossillon e de Sardaigna e de Colofen e de Riupoles e de Peiralades e de Narbones lor fazian cascun an anoval, e tuich li fin amador e las finas amairesas pregaven Deu per las lor animas.

Et enaisi lo pres lo reis d'Aragon, Raimon de Castel Russillon, e .l deserretet e .ill desfetz sos castels, e .l fetz morir en preison ; e det totas las suas possessions als parens d'en Guilelm de Capestaing e de la dompna qe mori per el.

[Guillaume de Cabestan a fost un nobil castelan din comitatul Rossillon care aparţine regelui Aragonului la porţile Cataloniei. Viteaz era, şi nobil, şi foarte învăţat, şi priceput cavaler de arme, foarte preţuit de toată lumea înaltă şi foarte

iubit de femei ; și era bun cîntăreț. Și s-a îndrăgostit de o doamnă de neam, care era soția unui baron de seamă din acel ținut, avînd numele Raimond de Castel Rossillon ; și Guillaume de Cabestan era vasalul său.

Dînsul o iubi mult timp și era cu gîndul la ea și compunea cîntece despre ea ; și dînsa îl iubi atît de mult încît îl făcu cavalerul ei ; mult timp avu el bucurie de la ea și ea de la el.

I se spuse lui Raimond de Castel Rossillon că Guillaume o iubea pe soția sa și soția sa pe el, drept care deveni gelos pe ea și pe el și o închise în vîrful unui turn și o puse sub pază mare, și îi făcu și-i zise o mulțime de lucruri îngrozitoare. Din această pricină Guillaume de Cabestan avu mare durere și se întristă și făcu acel cîntec care zice :

Dulci amețeli
pe care ades Amor mi le dă.

Și cînd Raimond de Castel Rossillon auzi cîntecul pe care Guillaume îl compusese, crezu că a înțeles că îl făcuse pentru soția lui ; îl invită să discute cu el în afara castelului din Cabestan și îi tăie capul și îl puse într-o tolbă ; îi scoase inima din trup și o puse în tolbă împreună cu capul ; și se duse la castel și puse să frigă inima și o trimise la masă pentru soție și o îndemnă s-o mănînce fără ca ea să-și dea seama de nimic.

Și după ce o mîncă, Raimond se ridică și zise soției că ceea ce mîncase era inima lui Guillaume de Cabestan ; îi arătă capul și o întrebă dacă [inima] a fost bună de mîncat.

Și dînsa auzi ceea ce o întreba și ce-i zicea și văzu și recunoscu capul lui Guillaume de Cabestan ; și-i răspunse că fusese atît de bună și de gustoasă încît nici o altă mîncare, nici altă băutură, nu i-ar mai putea alunga din gură savoarea pe care inima lui Guillaume de Cabestan i-o lăsase.

Și cînd Raimond de Castel Rossillon auzi cele ce-i zicea, se repezi la ea cu spada ; și dînsa fugi către fereastra care da pe un balcon ; el veni după ea în fugă și femeia se lăsă să cadă jos din balcon și-și frînse gîtul.

Această nenorocire se află în toată Catalonia și în toate ținuturile regelui Aragonului și ale regelui Alfons și de către

toţi baronii de prin ţinuturi. Mare fu tristeţea şi mare durerea pentru moartea lui Guillaume de Cabestan şi a doamnei pentru că în chip atît de ticălos îi ucisese Raimond de Castel Rossillon ; şi se aliară rudele lui Guillaume şi ale doamnei şi toţi cavalerii viteji din acel ţinut şi toţi cei care erau slujitorii iubirii şi trecură prin foc şi sabie pămînturile lui Raimond de Castel Rossillon.

Şi regele Aragonului veni în acel ţinut cînd află de moartea doamnei şi a cavalerului ; şi-l luă pe Raimond de Castel Rossillon şi îi distruse castelele şi pămînturile şi porunci să pună pe Guillaume de Cabestan şi pe doamnă într-un mormînt în faţa bisericii din Perpignan, un oraş puternic ce se găseşte în cîmpia Rossillonului, oraş care aparţine regelui Aragonului ; şi fu o perioadă în care toţi nobilii cavaleri şi doamnele din Rossillon şi din Sardinia, din Cofolen şi Riupoles şi din Peiralades şi din ţinutul Narbonei serbau aniversarea lor şi toţi îndrăgostiţii simţitori şi gingaşele îndrăgostite se rugau la Dumnezeu pentru sufletul lor.

Şi aşa îl luă regele Aragonului pe Raimond de Castel Rossillon şi-i tăie toate beneficiile, îi dărîmă castelele şi-l făcu să moară în temniţă ; şi dădu toate proprietăţile lui rudelor lui Guillaume de Cabestan şi ale doamnei care murise din cauza lui.]

b) *Redactarea P* [1]

[M]onsegnor Raimon de Rossillion fo un valenz b[ar], aisi com sabet[z] ; et ac per moller mado[m]pna Margarida, la plus bella do[m]pna c'on saubes en aqel temps, e la mais presiada de totz bon pretz e de toutas valors e de tota cortesia.

Avenc si qe Guillem de Ca[be]staing, qe fu fil d'un paubre cavalier del castel de Ca[be]staing, venc en la cort de monsegnor Raimon de Rossillion e se presentet a lui, se .il plasia qe el fos vaslet de sa cort.

[1] Din *op. cit.*, pp. 203—204 (m. Avalle).

Monsegnor Raimon, qe .l vi bel ez avinenz e li semblet de bona part, dis .li qe ben fos el vengutz e qe demores en sa cort. Aisi demoret con el, e saup .si tan gen captener, qe pauc e gran l'amavon ; e [se] saup tan ennansar, qe monsegnor Raimon volc qe fos donzel de madompna Margharida, sa molher ; ez enaisi fo fait.

Adonc s'esforzet Guillem de mais valer et en ditz et en fait ; mais, ensi com sol avenir d'amor, venc c'Amors vole assalir madompna Margarida de son assaut, e scalfo .la de pensamen ; tan li plasia l'afar de G[uillem] e .l dich e .l semblantz, qe non se poc tenir, una dia, qe no .l dizes :

„Ara .n digatz, Guillem : s'una do[m]pna te fasia semblan d'amor, auzaria[s] .la tu amar ?"

Guillem, qe se n'er' aperceubutz, le' respondet tot franchamen :

„Eieu, mado[m]pna ! sol qe .l semblanz fosson vertadier !"

„Per Saint Jehan !" fet[z] la do[m]pna, „ben avetz respondut a gisa de pro ; mas eras te volgl proar se tu porai saber e conoisser de semblanz cal son vertadier o cal non".

Cant Guillem ac entenduas las parolas, repon .li :

„Madompna, tos aisi con vos plaria sia".

E commenset a pensar ; e mantenant li moc Amors esbaralla, e l'intret el cor tot de preon lo pensamen c'Amors tramet al[s] sieus. De i enan fo del[s] servenz d'Amor, e commencet de trobar cobletas avinenz e gaias e danzas e canta[r]s : d'avinens, cantor era d'asaut ; e plus, a lei per cui el cantava ; et Amors, qe rend a sos servenz sos gasardos can li ven aplaser, volc rendre de son servisi lo grat ; vai destregnen la dompna tan greumen de pensamen d'amor e consire, qe jorn ni noic non podia pausar pensan la valor e la proessa q'er'en Guillem pausada e messa tan aondosamen.

Un jorn avenc qe la dompna pres Guillem e .l dis :

„G[uillem], era .m digatz : es tu ancara aperceubutz de mos semblans, si son verais o mensongiers ?"

G[uillems] respon :

„Dompna, si .m vallia Dieus ; de l'ora en sai qe fui vostre servire, no .m poc entrar el cor nul pensamen qe

non fossatz la mielz c'anc nasqes e la mais vertadiera ab ditz et a semblantz : aiso crei e creirai tota ma vida."

E la do[m]pna respos :

„G[uillem], eu .us dic, se Deus m'empar, qe ja per me non seras galiatz, ne vostre pensamen non er en bada" ; e tes lo braz e l'abraset dousamen, inz en la zambra on ill eron amdui assis ; e lai comenseron lor drudaria.

E duret non longamen : qe lausinjers, cui Dieus aïr, commenseron de s'amor parlar ez anar devinan per las chansos qe G[uillems] fasia disen q'el s'entendia en madompna Margarida. Tan anneron disen, e jus e sus, c'a l'aurella de monsegnor Raimon venc. [...]

[Seniorul Raimond de Rossillion a fost un baron viteaz, după cum știți ; și avu ca soție pe madona Margarida, cea mai frumoasă femeie care se cunoștea în acel timp și cea mai înzestrată cu toate darurile, cu podoaba virtuții și cu mare noblețe.

Se întîmplă, așadar, că Guillaume de Cabestan, care era fiul unui cavaler sărac din castelul din Cabestan, sosi la curtea lui Raimond de Rossillion și se prezentă la el pentru a-l întreba dacă voiește să-l accepte ca valet la curtea sa.

Raimond, care îl văzu frumos și plăcut la vedere și-i păru de bună familie, îi răspunse că era binevenit și să rămînă la curtea sa. Și astfel acela rămase la el și știu să se poarte atît de bine încît săraci și bogați îl îndrăgiră ; și știu să se înalțe atît încît Raimond vru ca el să devină scutier al madonei Margarida, soția sa ; și așa se făcu.

Se strădui deci Guillaume să devină mereu mai bun în zise și în fapte ; dar așa cum se întîmplă de obicei în ale dragostei, se făcu că Amor vru să o asalteze pe madona Margarida cu săgeata sa și o aprinse cu tulburările sale ; atît de mult îi plăceau manierele lui Guillaume și spusele și înfățișarea [lui] încît nu se putu abține într-o zi să-l întrebe :

„Spune-mi, rogu-te, Guillaume, dacă o femeie ți-ar arăta dovezi de iubire, ai îndrăzni tu s-o îndrăgești ?"

Guillaume, care băgase de seamă totul, îi răspunse cu sinceritate :

„Desigur, doamnă ; numai ca semnele ei să fie adevărate !"

„Pe Sfîntul Ioan ! — zise femeia — ai răspuns bine, ca un bărbat de ispravă ; dar acum vreau să te pun la încercare, să văd dacă tu vei fi în stare să știi și să recunoști după aparențe care sînt adevărate și care nu."

Cînd Guillaume înțelese aceste cuvinte, îi răspunse :

„Doamnă, fie precum vă place."

Și începu să se tulbure ; și repede Amor îi dădu de lucru și îi strecură în fundul inimii beția pe care Amor o dă alor săi.

Din acea clipă, intră în rîndul sclavilor lui Amor și începu a scrie cuplete frumoase și vesele și balade și cîntece [...] și Amor, care răsplătește pe servitorii săi cum îi e voia, vru să-l recompenseze pentru serviciile sale : tulburînd-o pe femeie atît de dureros cu doruri și gînduri de iubire, încît nu reușea să se odihnească nici zi nici noapte, amintindu-și virtuțile și strălucirea care cu atîta prisosință fuseseră puse în Guillaume.

Într-o zi se întîmplă că doamna îl luă deoparte pe Guillaume și îi zise :

„Guillaume, spune-mi acuma : ți-ai dat, în fine, seama după trăsăturile mele, dacă sînt drepte sau înșelătoare ?"

Guillaume răspunse :

„Doamnă, Domnul să-mi ajute ; din clipa în care fui servitorul Domniei voastre nu mi-a putut intra în inimă nici un gînd decît acela că sînteți cea mai bună din cîte sînt pe lume și cea mai sinceră, atît în cuvinte cît și în purtări ; cred și voi crede aceasta toată viața mea."

Și Doamna răspunse :

„Guillaume, eu îți spun (de mi-ar ajuta Domnul !) că nu vei fi niciodată înșelat de mine și că suferința ta nu va fi în zadar." Și întinse brațele și-l cuprinse dulce în camera unde se aflau amîndoi așezați și acolo începu iubirea lor.

Însă aceasta nu dură mult timp ; într-adevăr, pîrîtorii, Dumnezeu să-i pedepsească !, începură să vorbească de amorul său și făcură presupuneri despre versurile cîntecelor pe

care Guillaume le făcea, zicînd că el avea o legătură cu doamna Margarida. Atîta pălăvrăgiră în sus şi în jos, încît ştirea ajunse la urechile lui Raimond.]

[...]

8. Giovanni Boccaccio — Decamerone. Giornata IV. Novella 9[1]

(Messer Guiglielmo Rossiglione dà a mangiare alla moglie sua il cuore di messer Guiglielmo Guardastagno ucciso da lui e amato da lei ; il che ella sappiendo, poi si gitta da una alta finestra in terra e muore, e col suo amante è sepellita.

Essendo la novella di Neifile finita, non senza aver gran compassion messa in tutte le sue compagne, il re, il qual non intendeva di guastare il privilegio di Dioneo, non essendovi altri a dire, incominciò :

Èmmisi parata dinanzi, pietose donne, una novella alla qual, poi che così degli infortunati casi d'amore vi duole, vi converrà non meno di compassione avere che alla passata, per ciò che da più furono coloro a'quali ciò che io dirò avvenne, e con più fiero accidente che quegli de'quali è parlato.

Dovete adunque sapere che, secondo che raccontano i provenzali, in Provenza furon già due nobili cavalieri, de'quali ciascuno e castella e vassalli aveva sotto di sé ; e aveva l'uno nome messer Guiglielmo Rossiglione e l'altro Guiglielmo Guardastagno. E per ciò che l'uno e l'altro era prod'uomo molto nell arme, s'amavano assai e in costume avean d'andar sempre ad ogni torniamento o giostra o altro fatto d'arme insieme e vestiti d'una assisa. E come che ciascun dimorasse in uno suo castello e fosse l'un dall'altro lontano ben diece miglia, pure avvenne che, avendo messer Guiglielmo Rossiglione una bellissima e vaga donna per moglie, messer Guiglielmo Guardastagno fuor di misura, nonostante l'amistà e la compagnia che era tra loro, s'innamorò di lei

---

[1] Din Giovanni Boccaccio, *Decameron*, sub îngrijirea lui Vittore Branca, vol. I, pp. 548—554.

e tanto, or con uno atto or con uno altro fece, che la donna se n'accorse ; e conoscendolo per valorosissimo cavaliere, le piacque, e cominciò a porre amore a lui, in tanto che niuna cosa più che lui disiderava o amava, né altro attendeva che da lui esser richiesta il che non guari stette che avvenne, e insieme furono una volta e altra, amandosi forte.

E men discretamente insieme usando, avvenne che il marito se n'accorse e forte ne sdegnò, in tanto che il grande amore, che al Guardastagno portava in mortale odio convertì ; ma meglio il seppe tener nascoso che i due amanti non avevano saputo tenere il loro amore, e seco diliberò del tutto d'ucciderlo. Per che, essendo il Rossiglione in questa disposizione, sopravvenne che un gran torneamento si bandì in Francia, il che il Rossiglione incontanente significò al Guardastagno, e mandogli a dire che, se a lui piacesse, da lui venisse e insieme diliberrebbono se andar vi volessono e come. Il Guardastagno lietissimo rispose che senza fallo il dì seguente andrebbe a cenar con lui.

Il Rossiglione, udendo questo, pensò il tempo esser venuto di poterlo uccidere ; e armatosi, il dì seguente, con alcuno suo famigliare montò a cavallo, e forse un miglio fuori del suo castello in un bosco si ripose in agguato, donde doveva il Guardastagno passare. E avendolo per un buono spazio atteso, venir lo vide disarmato con due famigliari appresso disarmati, si come colui che di niente da lui si guardava ; e come in quella porte il vide giunto dove voleva, fellone e pieno di mal talento, con una lancia sopra mano gli uscì addosso gridando : „Traditor, tu se' morto", e il così dire e il dargli di questa lancia per lo petto fu una cosa. Il Guardastagno, senza potere alcuna difesa fare o pur dire una parola, passato di quella lancia, cade e poco appresso morì. I suoi famigliari, senza aver conosciuto chi ciò fatto s'avesse, voltate le teste de'cavalli, quanto più poterono si fuggirono verso il castello del lor signore. Il Rossiglione, smontato, con un coltello il petto del Guardastagno aprì e colle proprie mani il cuor gli trasse e quel fatto avviluppare in un pennoncello di lancia, comandò ad un de'suoi famigliari che nel portasse ; e avendo a ciascun

comandato che niun fosse tanto ardito che di questo facesse parola, rimontò a cavallo, ed essendo già notte al suo castello se ne tornò.

La donna, che udito aveva il Guardastagno dovervi esser la sera a cena, e con disidero grandissimo l'aspettava, non vedendol venire si maravigliò forte e al marito disse: „E come così, messere, che il Guardastagno non e venuto?"

A cui il marito disse: „Donna, io ho avuto da lui che egli non ci può essere di qui domane", di che la donna un poco turbata rimase.

Il Rossiglione, smontato, si fece chiamare il cuoco e gli disse: „Prenderai quel cuor di cinghiare e fa che tu ne facci una vivandetta la migliore e la più dilettevole a mangiar che tu sai; e quando a tavola sarò, me la manda in una scodella d'argento". Il cuoco, presolo e postavi tutta l'arte e tutta la sollicitudine sua, minuzzatolo e messevi di buone spezie assai, ne fece uno manicaretto troppo buono.

Messer Guiglielmo, quando tempo fu, con la sua donna si mise a tavola. La vivanda venne, ma egli per lo malificio da lui commesso, nel pensiero impedito, poco mangiò. Il cuoco gli mandò il manicaretto, il quale egli fece porre davanti alla donna, sé monstrando quella sera svogliato, e lodogliele molto. La donna, che svogliata non era, ne cominciò a mangiare e parvele buono; per la qual cosa ella il mangiò tutto.

Come il cavaliere ebbe veduto che la donna tutto l'ebbe mangiato, disse „Donna, chente v'e paruta questa vivanda?"

La donna rispose „Monsignore, in buona fé ella, m'è piaciuta molto."

„Se m'aiti Iddio", disse il cavaliere, „io il vi credo, né me ne maraviglio se morto v'è piaciuto ciò che vivo più che altra cosa vi piacque."

La donna, udito questo, alquanto statte, poi disse „Come? che cosa è questa che voi m'avete fatta mangiare?"

Il cavalier rispose „Quello che voi avete mangiato è stato veramente il cuore di messer Guiglielmo Guardastagno, il qual voi come disleal femina tanto amavate; e sappiate di certo ch'egli è stato desso, per ciò che io con queste mani glielo strappai, poco avanti che io tornassi, del petto".

La donna, udendo questo di colui cui ella più che altra cosa amava, se dolorosa fu non è da domandare; e dopo alquanto disse: „Voi faceste quello che disleale e malvagio cavalier dee fare; ché se io, non sforzandomi egli, l'avea del mio amor fatto signore e voi in questo oltraggiato, non egli ma io ne doveva la pena portare. Ma unque e Dio non piaccia che sopra a così nobil vivanda, come è stata quella del cuore d'un così valoroso e cosi cortese cavaliere come messer Guiglielmo Guardastagno fu, mai altra vivanda vada!"

E levata in piè, per una finestra, la quale dietro a lei era, indietro senza altra diliberazione si lasciò cadere. La finestra era molto alta da terra, per che, come la donna cadde, non solamente mori, ma quasi tutta si disfece. Messer Guiglielmo, vedendo questo, stordì forte, e parvegli aver mal fatto: e temendo egli de' paesani e del conte di Proenza, fatti sellare i cavalli, andò via.

La mattina seguente fu saputo per tutta la contrada come questa cosa era stata; per che da quegli del castello di messer Guiglielmo Guardastagno, e da quegli ancora del castello della donna, con grandissimo dolore e pianto, furono i due corpi ricolti e nella chiesa del castello medesimo della donna in una medesima sepoltura fur posti, e sopr'essa scritti versi significanti chi fosser quegli che dentro sepolti v'erano, e il modo e la cagione della lor morte".

8. Giovanni Boccaccio — Decameronul, ziua a IV-a, povestirea a 9-a.

Messer Guiglielmo Rossiglione îi dă să mănînce nevestei sale inima lui messer Guiglielmo Guardastagno, ucis de el şi iubit de ea; aflînd aceasta ea se aruncă jos de la o fereastră înaltă şi moare fiind îngropată împreună cu iubitul ei.

Fiind gata povestea spusă de Neifile, care stîrnise un val de milă în toţi, regele, ce nu voia să strice privilegiul lui Dioneo, nemaifiind alţii la rînd să povestească, începu:

„Preamilostive doamne, îmi vine în minte o poveste de care — pentru că vă îndurerați atîta în fața cazurilor nefericite de dragoste — vă veți înduioșa desigur nu mai puțin ca de cealaltă, căci cei despre care vă voi povesti sînt mai de rang decît aceia, și nenorocul lor a fost și mai crunt decît al acelora de care s-a vorbit. Trebuie să știți, așadar, că în Provența, după cîte povestesc cei din partea locului, trăiau odată doi nobili cavaleri, fiecare din ei cu castelele și cu vasalii săi ; și unul se chema messer Guiglielmo Rossiglione, iar celălalt messer Guiglielmo Guardastagno. Și fiindcă și unul și altul erau viteji în mînuirea armelor, și țineau unul la altul, mergeau totdeauna împreună la orice turnir sau întrecere sau altă faptă de arme, îmbrăcați amîndoi la fel. Și deși fiecare trăia în castelul său, la o distanță de vreo zece mile bune unul de altul, totuși messer Guiglielmo Rossiglione, avînd de soție o femeie foarte frumoasă și încîntătoare, se întîmplă că, cu toată prietenia și vizitele dese ce erau între dînșii, messer Guiglielmo Guardastagno se îndrăgosti atîta de dînsa, încît într-un fel sau în altul femeia își dete seama de asta și cunoscîndu-l ca pe un cavaler foarte viteaz, îi plăcu și începu să-l iubească în așa fel încît nu mai dorea nimic altceva decît pe el și nici nu aștepta altceva decît ca el s-o roage să-i dăruiască iubirea ; ceea ce se întîmplă nu după mult timp și împreună se întîlniră de mai multe ori iubindu-se cu foc. Și nefiind destul de prevăzători, se întîmplă că soțul prinse de veste și se mînie atît de tare, încît marea dragoste ce-i purta lui Guardastagno se schimbă în ură de moarte ; dar el știu să-și ascundă ura mai bine decît cei doi amanți își ascunseseră dragostea lor și hotărî să-l ucidă. Și, în timp ce messer Rossiglione punea la cale aceasta, se anunță o mare întrecere între cavaleri în Franța, lucru pe care messer Rossiglione i-l vesti fără zăbavă lui Guardastagno și-i trimise vorbă ca, dacă îi va face plăcere, să vină pînă la el, ca împreună să hotărască dacă să meargă și ei la turnir și în ce fel. Messer Guardastagno îi răspunse foarte bucuros că a doua zi negreșit va veni să cineze cu el. Messer Rossiglione, auzind aceasta, crezu că a sosit timpul să-l ucidă ; și, înarmîndu-se, în ziua următoare, încălecă împreună cu cîțiva oameni de-ai

săi și se puse la pîndă într-o pădure la vreo poștă depărtare în afara castelului său, pe unde trebuia să treacă Guardastagno. Și după ce l-a așteptat o bună bucată de timp, îl văzu venind fără arme, însoțit de doi slujitori la fel, ca unul ce nu avea de ce să se teamă dinspre partea lui ; dar el cum îl vede ajuns în locul din care îl pîndea, turbat de furie și plin de gînduri ucigașe, sare asupră-i cu lancea ridicată strigînd : „Trădătorule, s-a terminat cu tine !“ și zicînd aceasta îl lovi cu lancea în piept. Guardastagno, fără nici o apărare și fără a zice un cuvînt, cade străpuns de lance și moare. Slujitorii săi, fără să cunoască cine făcuse aceasta, întoarseră caii și o rupseră la fugă spre castelul stăpînului lor. Rossiglione, descălecînd, deschise pieptul lui Guardastagno cu un cuțit și îi scoase inima cu propria-i mînă, o înfășură într-un steguleț de lance și dădu ordin unui om de-al său s-o ducă ; și poruncind fiecăruia să nu sufle o vorbă despre cele întîmplate, încălecă iar și, cum se făcuse noapte, se întoarse la castel. Femeia, care auzise că Guardastagno trebuia să fie în acea seară la cină și-l aștepta cu mare nerăbdare, văzînd că nu vine se miră foarte și spuse soțului : «Cum se face, messere, că Guardastagno nu a venit ?» La care soțul îi răspunse : «Doamnă, mi-a dat de știre că nu poate veni decît mîine», după care răspuns doamna se neliniști puțin. Descălecînd, Rossiglione puse să cheme pe bucătar și-i spuse : «Să iei inima aceea de mistreț și să faci din ea cea mai gustoasă mîncărică din cîte te pricepi tu să faci ; și cînd m-oi așeza la masă, trimite-mi-o pe o tavă de argint». Bucătarul luă inima și își puse toată arta și priceperea sa, astfel că după ce o tocă mărunt și o amestecă cu tot felul de mirodenii, ieși din ea o mîncărică de să-ți lingi degetele. Cînd veni timpul cinei, messer Guiglielmo se așeză la masă cu doamna sa. Venind mîncarea, el mîncă puțin, împiedicat de gîndul ticăloșiei ce comisese. Cînd bucătarul le trimise mîncărica aceea, prefăcîndu-se fără poftă, el făcu să fie așezată înaintea doamnei, lăudîndu-i-o în tot felul. Avînd multă poftă, doamna începu să mănînce și plăcîndu-i mîncarea, o mîncă toată.

Cum văzu că doamna a terminat-o, cavalerul îi spuse: «V-a plăcut această mîncare, doamnă?» La care femeia răspunse: «Pe cinstea mea, messere, mi-a plăcut foarte mult». «Vă cred pe legea mea, spuse cavalerul, și nu mă mir deloc că mort v-a plăcut atîta acela care viu vă plăcea mai mult decît orice.» Doamna, auzind aceasta, întrebă după cîteva clipe de gîndire: «Cum adică? Ce mi-ați dat să mănînc?» Cavalerul răspunse: «Ceea ce ați mîncat era chiar inima lui messer Guiglielmo Guardastagno, pe care voi, ca o soție necredincioasă, îl iubeați atîta; și fiți încredințată că inima a fost chiar a lui, căci eu cu aceste mîini i-am smuls-o din piept cu puțin înainte de a mă întoarce acasă.»

Cît de îndurerată fu doamna auzind aceasta despre cel pe care îl iubea cel mai mult pe lume nu se poate spune; și după puțin timp zise: «Fapta voastră e aceea a unui cavaler necinstit și ticălos; căci dacă eu, fără a fi silită de el, mi l-am făcut stăpînul inimii mele și voi ați fost dezonorat prin aceasta, nu el, ci eu trebuia să fiu pedepsită. Dar niciodată, martor mi-e Dumnezeu, nu voi mai adăuga altă mîncare peste una atît de nobilă cum a fost inima viteazului și curtenitorului cavaler Guiglielmo Guardastagno». Și ridicîndu-se în picioare, se aruncă pe fereastra care se afla în spatele ei, fără șovăire. Fereastra era destul de sus, astfel că izbindu-se de pămînt, doamna nu numai că muri pe loc, dar se zdrobi toată. Messer Guiglielmo văzînd aceasta, se uimi și înțelese ce faptă rea făcuse; de aceea, temîndu-se de cei din partea locului, ca și de mînia contelui de Provența, puse să-i înșeueze caii și fugi. În dimineața următoare se știa de către toți cum se petrecuseră lucrurile: drept care supușii castelului lui Guiglielmo Guardastagno și aceia ai castelului doamnei luară cele două corpuri cu mare durere și plînsete și le îngropară în același mormînt în biserica aflată lîngă castelul doamnei, și pe piatra mormîntului scriseră în versuri de neuitat cine au fost cei înmormîntați acolo și pricina din care muriseră."

9. Paolo e Francesca nelle

ESPOSIZIONI SOPRA LA „COMEDIA" DI DANTE

di GIOVANNI BOCCACCIO[1]

È adunque da sapere che costei fu figliuola di messer Guido vecchio da Polenta, signor di Ravenna e di Cervia; ed essendo stata lunga guerra e dannosa tra lui e i signori Malatesti da Rimino, adivenne che per certi mezzani fu trattata e composta la pace tra loro. La quale acciò che più fermeza avesse, piacque a ciascuna delle parti di volerla fortificare per parentado; e 'l parentado trattato fu che 'l detto messer Guido devesse dare per moglie una sua giovane e bella figliuola, chiamata madonna Francesca, a Gian Ciotto, figliuolo di messer Malatesta.

Ed essendo questo ad alcuno degli amici di messer Guido già manifesto, disse un di loro a messer Guido: — Guardate come voi fate, per ciò che, se voi non prendete modo ad alcuna parte, che in questo parentado egli ve ne potrà seguire scandalo. Voi dovete sapere chi è vostra figliuola, e quanto ell'è d'altiero animo; e se ella vede Gian Ciotto avanti che 'l matrimonio sia perfetto, né voi né altri potra mai fare che ella il voglia per marito. E perciò, quando vi paia, a me parrebbe di doverne tener questo modo: che qui non venisse Gian Ciotto ad isposarla, ma venisseci un de' fratelli, il quale come suo procuratore la sposasse in nome di Gian Ciotto. — Era Gian Ciotto uomo di gran sentimento e speravasi dover lui dopo la morte del padre rimanere signore; per la qual cosa, quantunque sozo della persona e sciancato fosse, il disiderava messer Guido per genero più tosto che alcuno de' suoi fratelli. E, conoscendo quello, che il suo amico gli ragionava, dover poter avvenire, ordinò segretamente così si facesse, come l'amico suo l'avea consigliato.

Per che, al tempo dato, venne in Ravenna Polo, fratello di Gian Ciotto, con pieno mandato ad isposare madonna Francesca. Era Polo bello e piacevole uomo e costumato

---

[1] Din Boccaccio, 1965, pp. 315—317.

molto ; e, andando con altri gentili uomini per la corte dell'abitazione di messer Guido, fu da una delle damigelle di là entro, che il conoscea, dimostrato da uno pertugio d'una finestra a madonna Francesca, dicendole : — Madonna, quegli è colui che dee esser vostro matrio. E così si credea la buona femina ; di che madonna Francesca incontanente in lui puose l'animo e l'amor suo.

E fatto poi arfiticiosamente il contratto delle sponsalizie e andatone la donna a Rimino, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina sequente al dì delle noze levare da lato a sé Gian Ciotto ; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo. Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udi' dire se non quello che l'autore ne scrive ; il che possibile è che così fosse : ma io credo quello essere più tosto fizione formata sopre quello che era possibile ad essere avenuto, ché io non credo che l'autore sapesse che così fosse.

E perseverando Polo e madona Francesca in questa dimestichezza, ed essendo Gianni andato in alcuna terra vicina per podestà, quasi senza alcuno sospetto insieme cominciarono ad usare. Della qual cosa avvedutosi un singulare servidore di Gianni, andò a lui e raccontògli ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di fargliele toccare e vedere.

Di che Gianni fieramente turbato, occultamente tornò a Rimino e da questo cotale, avendo veduto Polo entrare nella camera di madonna Francesca, fu in quel punto menato all'uscio della detta camera, nella quale non potendo entrare, ché serrata era dentro, chiamò di forza la donna e diè di petto nell'uscio. Per che da madonna Francesca e da Polo cunosciuto, credendo Polo, per fuggire subitamente per una cateratta, per la quale di quella camera si scendea in un' altra, o in tutto o in parte potere ricoprire il fallo suo, si gittò per quella cateratta, dicendo alla donna che gli andasse ad aprire.

Ma non avvenne come avvisato avea, per ciò che, gittandosi giù, s'appiccò una falda d'un coretto, il quale egli avea indosso, ad un ferro, il quale ad un legno di quella

cateratta ere ; per che, avendo già la donna aperto a Gianni, credendosi ella, per lo non esservi trovato Polo, scusare, ed entrato Gianni dentro, incontanente s'accorse Polo esser ritenuto per la falda del coretto ; e con uno stocco in mano correndo là per ucciderlo, e la donna, accorgendosene, acciò che quello non avvenisse, corse oltre presta e miscsi in mezzo tra Polo e Gianni, il quale avea già alzato il braccio con lo stocco in mano e tutto si gravava sopra il colpo : avvenne quello che egli non arebbe voluto, cioè che prima passò lo stocco il petto della donna che egli agiugnesse a Polo. Per lo quale accidente turbatto Gianni, sì come colui che più che se medesimo amava la donna, ritratto lo stocco, da capo ferì Polo e ucciselo e così amenduni lasciatogli morti, subitamente si partì e tornossi all'uficio suo. Furono poi li due amanti con molte lacrime la mattina seguente sepelliti e in una medesima sepoltura".

[*Paolo și Francesca* în *Expuneri asupra „Comediei" lui Dante*, de Giovanni Boccaccio.

„Așadar, aflați că aceasta era fiica lui messer Guido il Vecchio da Polenta, senior de Ravenna și Cervia ; și fiindcă fusese lung și păgubitor războiul între el și seniorii Malatesta din Rimini, se întîmplă că prin anumiți mijlocitori fu discutată și încheiată pacea între ei. Care pace, pentru a avea mai multă durabilitate, ambele părți căzură la învoială s-o întărească prin rudenie ; înrudirea pusă la cale era ca numitul messer Guido să dea de soție o fiică tînără și frumoasă, pe nume madonna Francesca, lui Gian Ciotto, fiul lui messer Malatesta.

Și ajungînd acestea la cunoștința unor prieteni ai lui messer Guido, unul dintre ei îi spuse messerului într-o zi : «Ai grijă cum faci, fiindcă, dacă n-ai să bagi bine de seamă în vreo privință, înrudirea asta ar putea să iasă cu scandal. Cred că-ți cunoști bine fiica și știi ce suflet mîndru este ; și dacă dînsa îl vede pe Gian Ciotto înainte de a fi căsătoria gata încheiată, nici dumneata nici altcineva n-o va mai putea îndupleca să-l ia de bărbat. Tocmai de aceea, dacă îmi dai dreptate, mie mi se pare că ar trebui să faci așa : să nu vină aici Gian Ciotto să o ia, ci să vină unul

dintre fraţii săi, care, trimis cu procură, să o ia de nevastă în numele lui Gian Ciotto.»

Era Gian Ciotto un om foarte înţelept, şi toţi sperau că el trebuie să rămînă stăpîn după moartea tatălui său; drept care, oricît de urît şi de schilod ar fi fost, pe el îl voia messer Guido de ginere, mai degrabă decît pe oricare altul dintre fraţi. Şi înţelegînd că ceea ce îi spunea prietenul său putea foarte bine să se întîmple, porunci în taină să se facă chiar aşa cum îl sfătuise acela.

Aşa că, la timpul stabilit, veni la Ravenna Paolo, fratele lui Gian Ciotto, cu împuternicire deplină să o ia în căsătorie pe madonna Francesca. Paolo era bărbat frumos şi plăcut la înfăţişare şi cu purtări foarte alese; şi mergînd însoţit de alţi nobili la curtea unde locuia messer Guido, una dintre fecioarele din casă care îl cunoştea i-l arătă prin deschizătura unei ferestre madonnei Francesca, zicîndu-i: «Doamnă, acela este cel care trebuie să vă fie soţ»; drept pentru care lui îi dărui madonna Francesca chiar din clipa aceea tot gîndul şi toată iubirea sa.

Şi după ce a fost făcut prin viclenie contractul de căsătorie şi doamna a plecat la Rimini, nu-şi dădu seama de acea înşelătorie mai înainte de a doua zi de dimineaţă după nuntă cînd îl văzu pe Gian Ciotto sculîndu-se din pat de lîngă ea; e lesne de înţeles că dînsa, văzîndu-se înşelată, s-a scîrbit, dar asta nu înseamnă că şi-a alungat din inimă dragostea pe care i-o dăruise deja lui Paolo. Cum s-a unit dînsa mai apoi cu acesta din urmă n-am auzit spunîndu-se, afară numai dacă n-a fost aşa cum scrie autorul, e posibil să fi fost chiar aşa: dar eu cred că aceasta e mai degrabă închipuirea pe care şi-a format-o el despre ceea ce putea să se întîmple, căci cred că autorul nu ştia cum a fost cu adevărat.

Şi perseverînd Paolo şi madonna Francesca în sentimentele lor, şi fiind plecat Gian Ciotto într-un ţinut vecin la o judecată, aproape fără nici o grijă începură să se întîlnească. Dîndu-şi seama de acest lucru, un anume om de încredere al lui Gianni se duse la el şi-i povesti ce ştia despre treaba asta, promiţîndu-i că-l va face să vadă cu ochii lui, cînd va voi.

Mîniat cumplit din această pricină, Gianni se întoarse pe ascuns la Rimini și cu ajutorul aceluia, după ce văzuse pe Paolo intrînd în camera Francescăi, se duse drept către ușa acelei camere și, neputînd intra, căci era încuiată pe dinăuntru, o strigă ocărînd-o pe femeie și se opinti cu pieptul în ușă. Drept care, recunoscut fiind de Paolo și madonna Francesca, și crezînd Paolo că poate, fugind degrabă printr-o deschizătură din podea prin care din camera aceea se putea coborî în alta, să-și acopere de tot sau măcar în parte vina, se repezi spre acea deschizătură, zicîndu-i femeii să se ducă să-i deschidă.

Dar nu se întîmplă cum prevăzuse el, din pricină că, repezindu-se în jos, își agăță un colț al pieptarului cu care era îmbrăcat, într-un fier bătut într-o scîndură a acelei deschizături ; și, deschizînd, femeia lui Gianni, crezînd că acesta negăsindu-l acolo pe Paolo o va ierta, și intrînd Gianni înăuntru, deîndată îl văzu pe Paolo ținut în loc de pieptarul agățat ; și cu o spadă lungă în mînă, sărind să-l ucidă, iar femeia dîndu-și seama de asta, pentru ca acest lucru să nu se întîmple, alergă cu mare grabă și se vîrî între Paolo și Gianni, care tocmai ridicase brațul cu spada în pumn și se opintea cu tot trupul să lovească : se întîmplă tocmai ceea ce n-ar fi vrut el, adică spada străpunse întîi pieptul femeii, înainte de a-l atinge pe Paolo. Înverșunat de această întorsătură nedorită, ca acela care-și iubea femeia mai mult decît pe sine însuși, retrăgîndu-și spada, îl lovi din nou pe Paolo și-l ucise ; și lăsîndu-i pe amîndoi morți acolo, plecă deîndată și se întoarse la treburile sale. Mai apoi, cei doi iubiți, în dimineața următoare, fură îngropați cu multe lacrimi în același mormînt.]

BIBLIOGRAFIE

ADENET le Roi

1971 Henry, Albert, *Les oeuvres d'Adenet le Roi*, vol. V. *Cléomadés*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.

AIMON de Varennes, *Florimont, ein altfranzösischer Abenteuer-*

1933 *roman zum erstenmal* [...] *herausgegeben von Alfons* Hilka, Göttingen, Max Niemeyer.

AVALLE, d'Arco Silvio

1970 *Tre saggi su Montale*, ed. a 3-a, Torino, Einaudi, 1972

1972a *Corso di semiologia dei testi letterari*, Torino, Giappichelli

1972b „Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi", în *Strumenti critici*, 19, III, 1972, pp. 229—242.

1973 *L'ontologia del segno in Saussure*, Torino, Giappichelli

1974 *La poesia nell'attuale universo semiologico*, Torino, Giappichelli.

BARBI, Michele

1941 *Con Dante e coi suoi interpreti. Saggi per un nuovo commento della Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier.

BARTHES, Roland

1964 *Eléments de sémiologie*, Paris, Editions du Seuil (trad. it. *Elementi di semiologia. Linguistica e scienza delle significazioni*, Torino, Einaudi, 1966).

1970 *S/Z Essais*, Paris, Editions du Seuil (trad. it. *S/Z*, Torino, Einaudi. 1973).

N.B. Am adunat aici numai titlurile citate în text. Pentru o istorie a criticii trimitem la *Enciclopedia dantesca* la rubricile despre Cacciaguida, Francesca da Rimini etc. Contribuţiile foarte recente sînt fişate (pînă în 1973) în *Studi danteschi*. (N.A)

BÉDIER, Joseph

1902—1905 *Le roman de Tristan par Thomas, poème du XII^e siècle*, publicat de J.B., 2 vol., Paris, F. Didot.

BÉROUL

1922 *Le roman de Tristan, poème du XII^e siècle*, editat de Ernest Muret, Paris, Champion.

1974 *Le roman de Tristan*, versiune completă în franceza modernă de Herman Braet. Gand, Editions scientifiques, E. Story-Scientia S.P.R.L.

BOCCACCIO, Giovani

1965 *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, sub îngrijirea lui Vittore Branca. Volumul VI. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* sub îngrijirea lui Giorgio Padoan, Milano, Mondadori.

CHABROL, Claude

1973 *Sémiotique narrative et textuelle*, prezentată de C.C., Paris, Larousse.

CHRISTENSEN, Heinrich

1905 *Das Alexanderlied Walters von Châtillon*, Halle a.S., Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.

CONTINI, Gianfranco

1970 *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938—1968)*, Torino, Einaudi.

DOLEŽEL, Lubomir

1972 „From Motifemes to Motifs" în *Poetics*, 4, 1972, pp. 55—90.

EC

cf. SAUSSURE, 1968

ECO, Umberto

1973 *Il segno*, Milano, ISEDI

EILHART von Oberg

cf. BÉDIER, 1902—1905, volumul II, pp. 158—159.

ERLICH, Victor

1965 *Russian Formalism, History-Doctrine*, ed. a 2-a revăzută, London, The Hague-Paris, Mouton.

1966 *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani (trad. din Erlich, 1965.)

FERRARI-BRAVO, Donatella
1973 „Per un lessico della poetica šklovskiana“, în *Strumenti critici*, 20, VII, 1973, pp. 83—105.

FOLIE TRISTAN (La)
1934 *La folie Tristan de Berne*, publicat cu comentarii de Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres.

FORTI, Fiorenzo
1965 „Ulisse“, în *Cultura e scuola*, IV, 13—14, 1965, pp. 499—517.

FRAPPIER, Jean
1961 *Étude sur „La mort le roi Artu“ roman du XIIIe siècle. Dernière partie du „Lancelot“ en prose*, ed. a 2-a revăzută și adăugită, Genève-Paris, Droz-Minard.
1963 „Structure et sens du *Tristan* : version commune, version courtoise“, în *Cahiers de civilisation médiévale*, VI, 1963, pp. 255—280 și 441—454.

FRYE, Northrop
1963 *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, New York, Harcourt, Brace & World Inc.
1971 „Littérature et mythe“, în *Poétique*, 8, 1971, pp. 489—514 (trad. originalului în *Relations of Literary Studies*, ed. by James Thorpe, New York, MLA, 1967, pp. 27—55.
1973 *Favole di identità. Studi di mitologia poetica*, Torino, Einaudi (trad. din Frye, 1963)

GODEL, Robert
1957 *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*, Genève-Paris, Droz-Minard.

GOTTFRIED von Strassburg
1966 *Tristano e Isotta*, sub îngrijirea Olgăi Gogala de Leesthal, retipărită la Torino, UTET.

HAMON, Philippe
1972 „Pour un statut sémiologique du personnage“, în *Littérature*, 6, mai 1972, pp. 86—110.

HARTMANN, Albert
1917 *Untersuchungen über die Sagen vom Tod des Odysseus*, München, C. H. Becksche.

HJELMSLEV, Louis
1968 *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi.

JAKOBSON, Roman — BOGATYRËV, Pëtr
1929 *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, în *Donum natalicium Schrijnen*, Nijmegen-Utrecht, N.V. Dekker & van de Vegt, pp. 900—913 (acum în Jakobson, Roman, *Selected Writings. IV. Slavic Epic Studies*, The Hague-Paris, Mouton, 1966, pp. 1—15).
1967 „Il folclore come forma di creazione autonoma", în *Strumenti critici*, 3, I, 1967, pp. 223—238 (trad. din Jakobson, 1929).

KUKENHEIM, Louis
1962 *Esquisse historique de la linguistique française et de ses rapports avec la linguistique générale*, Leiden, Universitaire Pers.

LANCELOT en prose
1909 *The Vulgate Version of the Arthurian Romances Edited from Manuscripts in the British Museum* de H. Oskar Sommer, 7 vol. Washington. The Carnegie Institution of Washington, Riverside Press, 1909—1913.

LEPSCHY, Giulio C.
1966 *La linguistica strutturale*, ed. a 4-a, Torino, Einaudi, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude
1960 „La structure et la forme", în *Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée*, série M, No 7, Paris, mars 1960, pp. 3—36.

LIBRO DE ALEXANDRE
1934 *Libro de Alexandre*, sub îngrijirea lui Raymond S. Willis, Princeton-Paris, Princeton University Press — Les Presses universitaires de France.

LOT, Ferdinand
1954 *Étude sur le „Lancelot" en prose*, Paris, Champion.

MARANDA, Pierre-KÖNGÄS MARANDA, Elli

1971 *Structural Analysis of Oral Tradition*, editat de Pierre Maranda şi Elli Köngäs Maranda, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

MARIE de France

1959 *Les lais de Marie de France* publicate de Jeanne LODS, Paris, Champion.

MICHA, Alexandre

1951 „Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XIIe et XIIIe siècles“, în *Studi medievali*, XVII, 1951, pp. 303—320.

1966 „Le pays inconnu dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes“, în *Studi in onore di Italo Siciliano*, vol. II, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 785—792.

MORT LE ROI ARTU (La)

1954 *La mort le roi Artu. Roman du XIIIe siècle*, editat de Jean Frappier, Genève-Lille, Droz-Giard.

MOUNIN, Georges

1968 *Ferdinand de Saussure ou le structuraliste sans le savoir*, Paris, Seghers (trad. it. *De Saussure. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Milano, Accademia-Sansoni editore, 1971)

1971 *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les éditions de minuit.

NAVILLE, Adrien

1901 *Nouvelle classification des sciences*. Studiu filosofic de A. N. Doyen de la Facultatea de Litere şi Ştiinţe sociale de la Universitatea din Geneva. Ed. a 2-a, refăcută integral, Paris, Félix Alcan.

PIANEZZOLA, Emilio

1974 *Il mito e il suo linguaggio nelle Metamorfosi di Ovidio*, Torino, Giappichelli.

PICKFORD, Cedric Edward

1960 *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du moyen âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, A. G. Nizet.

POMORSKA, Kristina

1968 *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, The Hague-Paris, Mouton.

PROPP, Vladimir Iakovlevici

1928 *Morfologija skazki*, Leningrad, „Academia".

1966 *Morfologia della fiaba*, cu o intervenţie a lui Claude Lévi-Strauss şi o replică a autorului, Torino, Einaudi (trad. din Propp, 1928).

RAJNA, Pio

1920 „Dante e i romanzi della Tavola Rotonda", în *Nuova Antologia*, LV, fasc. 1157, 1 iunie 1920, pp. 223—247.

SAUSSURE, Ferdinand de

1954 „Notes inédites de Ferdinand de Saussure" în *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 12, 1954, pp. 49—71.

1968 *Cours de linguistique générale*, ediţie critică de Rudolf Engler, Vol. I, Wiesbaden, Harassowitz (siglata EC).

1972a *Corso di linguistica generale*, introducere, traducere şi comentarii de Tullio de Mauro, Bari, Laterza.

1972b „Nota sul segno", în *Strumenti critici*, 19, III, 1972, pp. 275—281.

1973 AVALLE, d'Arco Silvio, „La sémiologie de la narrativité chez Saussure", în *Essais de la théorie du texte*, Paris, Editions Galilée, pp. 14—79.

SCHOEPPERLE, Gertrude

1960 *Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance.* Second edition, expanded by a bibliography and critical essay on Tristan Scholarship Since 1912 by Roger Sherman Loomis, 2 vol., New York, Burt Franklin.

SEGRE, Cesare

1974 *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli.* Torino, Einaudi.

STANFORD, William Bedell

1954 *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell.

THOMAS

1950 *Les fragments du Tristan de Thomas*, editate de Bartina H. Wind, Leiden, E. J. Brill.

THOMPSON, Stith

1955—58 *Motiv-Index of Folkliterature. A classification of Narrative Elements in Folk-tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends.* Ediţie revăzută şi amplificată de S. T. Bloomington, Indiana University Press (Copenhagen, Centraltrykkereit).

TRISTAN en prose

cf. BÉDIER 1902—1905, vol. II, pp. 321—395 („Les parties anciennes du roman en prose").

TRUBEŢKOI. Nikolai Sergheievici

1939 *Grundzüge der Phonologie*, în *Travaux du cercle linguistique de Prague*, vol. VII, 1939.

1949 *Principes de phonologie* de N. S. Troubetzkoj, profesor la Universitatea din Viena, traduse de J. Cantineau, Paris, C. Klincksieck (trad. din Trubeţkoi, 1939).

1958 *Grundzüge der Phonologie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (retipărire din Trubeţkoi, 1939).

1971 *Fondamenti di fonologia*, ediţia italiană sub îngrijirea lui Giulia Mazzuoli Porru, Torino, Einaudi (trad. din Trubeţkoi, 1958).

INDICELE PERSONAJELOR ISTORICE ŞI LEGENDARE

INDICELE AUTORILOR VECHI ŞI MODERNI

CUPRINS

Lector : LAURA ASLAN
Tehnoredactor : VICTOR MAŞEK

Tiraj : 4 050 ex. Bun de tipar : 4.IX.1979
Coli tipar : 13,5



Tiparul executat sub comanda
nr. 324 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

Lei 9,50

„În acest volum vom studia categoria «motivelor» identificate aici cu macrosemnele narative de tipul celor studiate de Propp, de pildă. Acestea, mai mult decît toate celelalte, permit un discurs semiologic coerent, fie în ceea ce priveşte definiţia obiectului, fie în raport cu problema propriu-zis antropologică a aşa-ziselor «valori culturale»."

D'ARCO S. AVALLE

D'ARCO S. AVALLE (n. 1920), cunoscut critic, filolog şi semiolog, este în prezent directorul Vocabularului italian elaborat de Accademia della Crusca şi titularul catedrei de Filologie romanică şi semiotică la Universitatea din Florenţa. S-a făcut cunoscut prin lucrările: *Tre saggi su Montale* (1970), *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia* (1971), *Principi di critica testuale* (1972), *L'ontologia del segno in Saussure* (1973), *Ai luoghi di delizia pieni* (1977), *La fanciulla persequitata* (1977).